



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

**La identidad adolescente en la narrativa urbana
peruana de 1950 y 1960: No una, sino muchas muertes;
“Alienación”; Los Inocentes y Los Cachorros**

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura con
mención en Estudios Culturales

AUTOR

Analí UBALDE ENRIQUEZ

ASESOR

Mauro Félix MAMANI MACEDO

Lima, Perú

2016



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Ubalde, A. (2016). *La identidad adolescente en la narrativa urbana peruana de 1950 y 1960: No una, sino muchas muertes; “Alienación”; Los Inocentes y Los Cachorros*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER

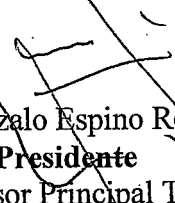
A los doce días del mes de diciembre de dos mil dieciséis, siendo las 11.00 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Dr. Gonzalo Espino Relucé (Presidente), Dr. Mauro Mamani Macedo (Asesor), Dr. Richard Leonardo Loayza (Informante), Dr. Nécker Salazar Mejía (Informante) y Mg. Luis Eduardo Huaytán Martínez (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis titulada ***La identidad adolescente en la narrativa urbana peruana de 1950 y 1960 (No una, sino muchas muertes, Alienación, Los inocentes y Los cachorros)***, presentada por la señorita Analí Ubalde Enriquez Bachiller en Ciencias Sociales con mención en Sociología para optar el Grado de Magíster en Literatura con mención en Estudios Culturales.

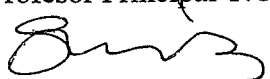
Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Art. 61 del Reglamento General de Estudios de Posgrado, aprobado por R.R. N° 00301-R-09 del 22 de enero de 2009.


Muy bueno (10)

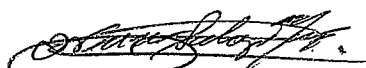
Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en **Literatura con mención en Estudios Culturales** a la señorita **Analí Ubalde Enríquez**.

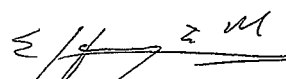
El acto académico de sustentación concluyó a las **14.00** horas.


Dr. Gonzalo Espino Relucé
Presidente
Profesor Principal T.C.


Dr. Richard Leonardo Loayza
Informante
Profesor Auxiliar T.C.


Dr. Mauro Mamani Macedo
Asesor
Profesor Asociado T. C.


Dr. Nécker Salazar Mejía
Informante
Profesor Contratado


Mg. Eduardo Huaytán Martínez
Miembro
Profesor Invitado

A mi Padre, por su amor inefable.

Mi infancia, feliz y persistente, se la debo a mi familia.

A William, mi esposo. No imaginé tener tan excelente compañero.

INDICE

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I	13
APROXIMACIÓN HISTÓRICA A LA NARRATIVA URBANA DE 1950 Y 1960	13
1.1 Antecedentes de la adolescencia en la narrativa urbana	13
1.2 Contexto social de las décadas de 1950 y 1960	18
1.2.1 Régimen político	19
1.2.2 La transformación del espacio urbano	25
1.2.3 Espacios limeños	26
1.2.3.1 Clubes y parques	30
1.2.3.2 Barriadas y tugurios	33
1.3 La narrativa urbana como expresión de la realidad	37
1.3.1 Los escritores, producto de su tiempo	39
1.4 Los adolescentes y la ciudad	43
1.4.1 Enrique Congrains: mujer y marginalidad	43
1.4.2 Julio Ramón Ribeyro: la identidad como proceso	47
1.4.3 Mario Vargas Llosa: el estigma en el sujeto	49

1.4.4 Oswaldo Reynoso: imágenes del sujeto andrógino	52
1.5 La identidad como respuesta	54
CAPÍTULO II	56
SEXUALIDAD Y PODER EN NO UNA, SINO MUCHAS MUERTES	56
2.1 Mujer y poder	56
2.2 Identidad desde la barriada	59
2.2.1 El hampa exuberante	63
2.3 Cuerpo femenino	66
2.3.1 Cuerpo manipulador	69
2.3.2 Cuerpo grotesco	72
2.3.3 Cuerpo reflexivo	73
2.4 Relaciones de poder	75
2.4.1 La pandilla de Mirones: revirtiendo el orden	77
2.4.2 La collera del Cercado: conservando el orden	83
2.5 Objetos y sujetos	83
2.6 Maruja subversiva	86
2.6.1 El cuerpo ordena	87
2.6.2 Robando locos	91
2.7 Roles y estatus	94
2.8 Orientación de la identidad	95
CAPÍTULO III	98

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD EN “ALIENACIÓN”	98
3.1 La mirada del narrador	99
3.1.1 Sujetos marginales	102
3.2 La mirada de los otros	106
3.3 Asedios a Roberto López	108
3.3.1 Racismo	109
3.3.2 Construyendo la identidad	111
3.3.3 De individuo a persona	117
3.3.4 De la pastelería al Bowling de Miraflores	118
3.4 ¿Usted sabe con quién está hablando?	123
CAPÍTULO IV	125
LA IDENTIDAD A TRAVÉS DEL SUJETO ANDRÓGINO EN LOS INOCENTES	125
4.1 El círculo social	126
4.2 El cuerpo adolescente	130
4.2.1 El sujeto andrógino	132
4.2.2 Cara de Ángel y Colorete	134
4.2.3 La erótica entre muchachos	135
4.3 Masculinidad	137
4.3.1 Rituales y reflexión	138
4.4 Sujetos liminales	141

4.4.1 Liminalidad en las relaciones con hombres y mujeres.....	143
4.4.2 Liminalidad en las posiciones de poder	146
4.4.3 Liminalidad entre la ficción y la realidad	146
4.5 Entorno marginal.....	149
4.5.1 El cuerpo en lo marginal	151
4.6 Identidad y sujeto andrógino	155
CAPÍTULO V.....	157
EL ESTIGMA DE LA IDENTIDAD EN LOS CACHORROS.....	157
5.1 Desde la clase media.....	158
5.2 La institucionalización	161
5.2.1 El sujeto castrado	165
5.2.2 El estigma.....	168
5.2.3 Cuellar y Los Inocentes	170
5.3 Restricciones en la identidad	174
5.4 Vivir en simulacros	178
5.4.1 Mundos de ficción.....	179
5.5 Del grupo al sujeto	182
CONCLUSIONES	187
BIBLIOGRAFÍA	191

INTRODUCCIÓN

En las décadas del cincuenta y del sesenta la ciudad de Lima pasó por un proceso de configuración urbana, poblacional y cultural como consecuencia del contexto político y social del país. El régimen militar de Manuel A. Odría tuvo como características: la represión política e ideológica, el populismo del gobierno y una dirección económica que generó la migración de la población del campo a la ciudad. Todo ello dio paso al surgimiento de una nueva ciudad, heterogénea, desordenada y empobrecida donde se manifestaron las profundas desigualdades de la población del país, la misma que tuvo universos culturales relativamente definidos, pero que en este contexto coincidieron en un mismo espacio: Lima.

Esta realidad fue descrita por la Generación del 50, quienes proponen una imagen crítica de la ciudad y centran su interés en el discurso urbano, el mismo que cobró importancia en sus narraciones y, con él, aparecieron nuevos personajes entre los que destacan los adolescentes. La ciudad, como escenario, y los adolescentes, como protagonistas, son parte de un proceso de construcción de la identidad al que se suma el cuerpo, medio por el que se expresa la subjetividad.

Para nuestra investigación se han elegido los siguientes textos de los representantes de la Generación del 50:

- *No una, sino muchas muertes*, novela de Enrique Congrains (1957).
- *Los Inocentes*, libro de cuentos de Oswaldo Reynoso (1961).
- *Los Cachorros*, novela de Mario Vargas Llosa (1967).
- “Alienación”, cuento de Julio Ramón Ribeyro (publicado en 1977).

Esta selección obedece a las siguientes consideraciones:

1. Se desarrollan en el contexto urbano de Lima entre las décadas del cincuenta al sesenta.
2. Los protagonistas son adolescentes; aunque en “Alienación” y *Los Cachorros* están en el proceso de serlo, pues el núcleo de las experiencias a ser analizadas se producen entre los doce y quince años.
3. El tema recurrente es el cuerpo expresado de distintas maneras: el cuerpo construido de Bobby López, el cuerpo mutilado (por la castración) de Cuellar, el cuerpo andrógino o no definido de Cara de Ángel y el cuerpo como recurso de poder de Maruja.
4. En los cuatro se observa la existencia de un círculo social con el que los protagonistas entran en diálogos significativos.
5. *No una, sino muchas muertes* tiene como peculiaridad que la protagonista es una joven adolescente. Este es el rasgo diferenciador con los otros textos, en los que la exclusividad de las vivencias sexuales son vividas por varones.

En base a los textos seleccionados, problema de esta tesis ha sido planteado con esta interrogante, ¿cómo se construye la identidad adolescente en un contexto urbano? A partir de ella presentamos tres problemas

específicos que resolveremos en esta investigación. Primero, la relación entre la identidad para sí y la identidad para los otros; considerando que el sujeto se encuentra inmerso siempre en la mirada del grupo social. Segundo, el cuerpo como medio de expresión de la subjetividad y también como núcleo de identidad en la adolescencia, porque permite un tránsito continuo de una etapa a otra y que se experimentan simultáneamente. Finalmente, respecto a la mujer, pondremos de relieve la relación cuerpo-poder, así como las diferencias que existen en este proceso al tratarse, en su gran mayoría, de experiencias exclusivas de adolescentes varones.

La hipótesis que planteamos es la siguiente: el proceso de construcción de identidad en los adolescentes está directamente relacionada al cuerpo y al uso que hacen de él. A su vez, el círculo social en el que se encuentran le confiere distintos sentidos porque ambas miradas, la del sujeto y la del grupo, son necesarias para este proceso, pues el cuerpo es el medio por el cual se construye la identidad, la que no debe entenderse como el conjunto de rasgos enteramente subjetivos.

Los objetivos de nuestra tesis son:

Objetivo general:

Evidenciar que el proceso de construcción de la identidad adolescente está relacionado con el cuerpo, el mismo que se construye de forma dinámica con la mirada que el sujeto tiene de sí y con la del grupo social.

Objetivos específicos:

- a) Comprender la relación entre la identidad para sí y la identidad para los otros.

- b) Proponer al cuerpo como medio de expresión de la subjetividad y como núcleo de la identidad adolescente.
- c) Entender cómo se establece la relación cuerpo-poder, específicamente en el cuerpo femenino.

Nuestra investigación tiene un enfoque interdisciplinario que abarca la Sociología, los Estudios culturales y los Estudios literarios. Para lograr nuestros objetivos hemos apelado al análisis del discurso y al psicoanálisis. Se privilegiará la cita textual, sobre todo de los fragmentos alusivos al cuerpo emitidos por los personajes principales y algunos secundarios. Ello para evidenciar cómo se construye la identidad adolescente a través de las expresiones corporales.

Luego, en la novela *No una sino muchas muertes*, confrontaremos las experiencias y reflexiones que sobre el cuerpo y la sexualidad manifiesta un personaje femenino. También estableceremos un diálogo intertextual con *Los Inocentes*, puesto que ambos poseen elementos simbólicos comunes y se asemejan porque: a) la identidad se construye en un entorno de marginalidad; b) las experiencias de los personajes tienen una mayor carga erótica. Estas giran en torno a la intensa sexualidad y la homosexualidad, respectivamente y, c) la individualidad, momentos de intimidad, reflexión e introspección de los personajes se muestra en forma más clara que los otros.

En el primer capítulo, “Aproximación histórica a la narrativa urbana de 1950 y 1960”, nos centramos en el contexto histórico de estas décadas para conocer la mirada de los autores de la Generación del 50, quienes coinciden con la época en que se produce el descubrimiento de una nueva ciudad. Ello

suscitó el interés de estos autores por configurar al personaje adolescente, su identidad, sus espacios y la relación con sus respectivos círculos sociales.

En el segundo capítulo, “Sexualidad y poder en *No una, sino muchas muertes*”, se aborda la relación cuerpo-poder en la protagonista, Maruja, quien es activa, dirige y construye momentos que determinan el sentido y definición de su identidad. La protagonista deja de lado la imagen tradicional que del cuerpo femenino posee la sociedad en cuanto al uso que debe hacer de él y el rol sexual pasivo que debe asumir. Para este apartado tendremos en cuenta el entorno, la marginalidad de la barriada donde se desenvuelve y el cuerpo por ser núcleo de la identidad y estar orientado a la obtención de poder (momentáneo) en un universo masculino.

En el tercer capítulo, “La construcción de la identidad en *Alienación*”, observaremos cómo se desarrolla la transformación de la imagen de Boby López y comprobaremos que la identidad no es estática ni está determinada, sino que implica una construcción donde el individuo va contra lo “establecido” y en el que el cuerpo, además de ser medio y el fin para construir la identidad adolescente, experimenta cambios, que pese a ser externos, afectan profundamente la subjetividad.

En el cuarto capítulo, “La identidad a través del sujeto andrógino en *Los Inocentes*”, demostraremos como la presencia del sujeto andrógino interpela sobre el círculo social. A partir de este sujeto, los miembros del grupo construyen su identidad en la diferencia o cercanía hacia el “otro” y dentro de un círculo social cerrado, marginal y con una profunda carga homoerótica.

En el quinto capítulo, “El estigma de la identidad en *Los Cachorros*”, evidenciaremos cómo la identidad del personaje central, Cuellar, se configura

en relación al sexo, pues aunque restringido es un elemento que permanece latente, puesto que el protagonista llena los espacios en blanco con simulacros. Estos son como una respuesta no solo a la mirada de los otros, sino a la manera de ser del grupo social, quienes también están castrados, aunque simbólicamente.

En esta investigación consideramos que la identidad de los adolescentes protagonistas es construida desde el individuo con acciones concretas lo cual implica subvertir el orden establecido y salir de los esquemas impuestos por los demás. En este proceso, el cuerpo se presenta como núcleo identitario de los personajes adolescentes, pues lo externo, en gran parte, determina el fondo del propio yo.

La identidad adolescente en las clases sociales marginales se construye por medio del reconocimiento de un cuerpo que no se encuentra bajo la dominación del sistema oficial. En el caso del personaje femenino la identidad adolescente tiene como eje central el cuerpo, pero pasa de ser un cuerpo para otros a uno para sí, manipulador y reflexivo. En las novelas estudiadas los adolescentes se desenvuelven en entornos marginales y tienen mayor libertad de utilizar su cuerpo como objeto de goce y deseo para lograr la configuración de su identidad.

El adolescente, al pertenecer a un círculo social, está sometido a la mirada de los otros, pero su participación debe entrar en una interacción y, al mismo tiempo, representar una posibilidad para la construcción de la identidad para sí y el encuentro con los otros “cara a cara” en igualdad.

CAPÍTULO I

APROXIMACIÓN HISTÓRICA A LA NARRATIVA URBANA DE 1950 Y 1960

En la narrativa urbana del cincuenta y del sesenta tenemos como escenario a la ciudad y como protagonistas a niños y adolescentes. En este capítulo pretendemos hacer una revisión de la imagen de estos nuevos personajes y su relación con el contexto social de la época.

1.1 Antecedentes de la adolescencia en la narrativa urbana

En el discurso literario, desde 1930, se puede notar el interés por el tema de la adolescencia y su universo. Jorge Eslava (2008) menciona que con la publicación de *La casa de cartón* en 1928 y *El Gaviota* en 1929: “se establecen dos tendencias, donde ambas tienen al adolescente como protagonista, por un lado en Martín Adán se puede observar una tendencia aristocrática mientras que en José Diez-Canseco la orientación es popular”. (p.185)

Es a partir de esta división que la narrativa urbana peruana se configura de acuerdo a estos dos grupos sociales. En efecto, la voz adolescente y anónima de *La casa de cartón* pertenece a la clase aristocrática de la Lima de 1930 y la de Néstor Gaviria de *El Gaviota*, a la clase popular, en este caso, representada por el puerto del Callao.

Para efectos de nuestro estudio se han tomado obras de Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa, para la primera tendencia; y de Oswaldo Reynoso y Enrique Congrains, para la segunda. El análisis gira en torno a los personajes adolescentes de distinta extracción social. Aunque existen otros representantes de la llamada Generación del 50, las obras y autores escogidos desarrollan el tema del cuerpo adolescente en un contexto urbano, considerando que: “El mayor aporte de los narradores del 50 fue el descubrimiento de la ciudad como tema de exploración humana, lingüística-estructural”. (Gutiérrez, 1988, p. 267)

En el proceso histórico peruano, la década del treinta se caracterizó por un desorden político y social. Según Julio Cotler (1978): “el levantamiento de Luis Sánchez Cerro produjo en los sectores populares urbanos un entusiasmo desbordante ante el supuesto que la caída de Leguía les daría la posibilidad de participar en la vida política del país [...] buscó afirmarse como protector de los pobres”. (p. 229)

El gobierno tuvo una orientación populista y de protección, pero a la vez fue represivo y autoritario. En este contexto se publica *Suzy* en 1930 y en 1934 aparece la novela *Duque*, ambas de José Diez-Canseco. En estas novelas se aborda el tema de la sexualidad en dos dimensiones. En el caso de *Suzy* la sexualidad se presenta como un descubrimiento en una relación casi infantil, mientras que en *Duque*¹ se expone la relación homosexual entre un hombre adulto y un joven, ambos de la clase aristocrática.

Este es un antecedente que posteriormente encontraremos de manera recurrente en la narrativa del cincuenta; sin embargo, como el personaje de

¹ El medio físico de *Duque* comprende un escenario urbano (Lima) y un escenario rural (la campiña de Surco y Barranco). (Castañeda, 1975, p. 54)

Duque no es un adolescente no puede aplicarse los conceptos de simultaneidad y liminalidad que sí pueden emplearse en personajes adolescentes y casi infantiles como en “Alienación”, *No una, sino muchas muertes*, *Los Inocentes* y *Los Cachorros*, escritos y publicados entre 1950 y 1960.

Para Julio Ortega (1986) la temática que aborda Diez-Canseco es muestra del planteamiento de la geografía social de Lima donde se marcan las distancias ratificando a cada quien en su lugar. Tanto *Duque* como *Suzy* abordan algunas pulsiones de la niñez, adolescencia y juventud en un entorno represivo, tema recurrente en la narrativa. Sin embargo, los personajes se mantienen en su estatus y no intentan subvertir el orden establecido de la Lima aristocrática.

Al respecto de la obra de José Diez-Canseco, Eva Valero (2001) indica que sus novelas poseen influencia de la obra de Martín Adán y cómo, a su vez, estos influyen en la obra de Julio Ramón Ribeyro:

[...] En primer lugar en una novela de Diez-Canseco [...] *Suzy* (1930) no solo en cuanto a la recreación o reescritura del ambiente señorial del Barranco bucólico [...]. Ahora bien, en la novela de Adán encontramos una imagen “interior” impresionista y desdibujada del balneario, que adquiere contornos más precisos en la novelística de Diez-Canseco. *Suzy* se inserta en [...] la secuencia del balneario amable y apacible que, además, también aparecerá en las evocaciones del mítico Miraflores recreadas por Ribeyro. (p. 192)

La novela *Suzy* se inserta, efectivamente, en una tendencia que evoca la ciudad identificándola con lo aristocrático y la nostalgia. Por otro lado, la novela *Duque*, del mismo autor:

También recibe la impronta de la obra de Adán, [...] cuando se revitalizan los temas urbanos que él había cultivado. [...] En *La casa de cartón* se encuentra contenida la oposición entre la tranquilidad del balneario barranquino y el tráfago de la ciudad. Por su parte, Diez-Canseco representa ambos espacios en varias novelas y recrea la

ciudad tumultuosa en *Duque*, que constituye una crítica demoledora a la burguesía limeña de los años 30. (Valero, 2001, p. 193)

En *Suzy y Duque*, de la década del treinta, son novelas donde encontramos las primeras imágenes del personaje adolescente de clase media en la Lima todavía aristocrática y definida. Estas novelas retoman y desarrollan temas tratados en *La casa de cartón* de Martín Adán, también de tendencia aristocrática. Asimismo, en José Díez-Canseco se representan las clases populares rasgo que le permite tener similitudes con Julio Ramón Ribeyro, quien desarrolla toda la transformación de la ciudad y los personajes de ambas clases sociales.

Ello produce que haya una mayor interacción entre las clases sociales y los sistemas culturales a los que pertenecen, nos referimos a lo culto y lo popular.² La línea que los separaba se va haciendo más tenue, puesto que el primero se nutre del segundo en temas y personajes en la obra de escritores como Oswaldo Reynoso y Julio Ramón Ribeyro.

Fernando Ainsa (1968) señala una diferencia que es importante resaltar. Él sostiene que novelas como las de José Díez-Canseco inician lo que se conoce como: “la reacción contra el sabor de la monotonía de la narrativa andina” (p. 63), puesto que desde 1930 hasta 1940 la ciudad y sus procesos sociales no era una problemática que debía ser atendida política, económica y socialmente.

² Al respecto, Antonio Cornejo Polar (1989) plantea la división entre la literatura culta, la popular y la indígena, ya que:

Obviamente, la literatura peruana no es solo la culta, sino también la popular y la indígena, ni la formación de sus tradiciones obedece a una sola dinámica. Es sintomático por lo tanto que el sistema culto haya sentido la necesidad de nutrirse de ellos y que su apertura hacia el indígena y hacia la base socio-histórica que los sostiene. (p. 157)

La descripción del autor no desmerece a la narrativa andina. El sabor monótono mencionado corresponde al contexto social de la época donde el tema indígena se iniciaba en la literatura, principalmente en el indianismo, que según Antonio Cornejo Polar (1989) mostraba: “un innegable apego al romanticismo, su perspectiva exterior, su incapacidad para crear personajes indios suficientemente auténticos”. (p. 34)

La imagen del indio era paternalista y filantrópica. El problema del indio se circunscribió a lo moral y educativo, pero al cambiar la mirada social también se sumó lo económico. La literatura reflejará esta problemática con la corriente indigenista y todo lo que ello implicó.

Asimismo, es necesario señalar que la transformación de la ciudad a causa de la migración aportó a la literatura un punto de partida para el desarrollo del indigenismo. Esto puede verse en la obra de José María Arguedas, que desde 1958, con la publicación de *Los ríos profundos* y de forma más notoria con *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, mostró que no era posible mantenerse al margen de la transformación urbana y social. Efectivamente, este cambio que comenzó de forma incipiente en 1930 influyó en las formas de representación. Al respecto, Julio Ortega (1986) indica que:

Los excelentes cuentos y novelas de ambiente y temática urbanos de Julio Ramón Ribeyro y Enrique Congrains Martín son una nueva forma literaria ahora más crítica, de un objetivismo más pulcro [...] no se trata de que el criollismo haya producido a la narrativa urbana sino que a las transformaciones de la ciudad corresponden las potencialidades y los límites de ambas formas de representar. (p. 112)

Tanto Julio Ramón Ribeyro como Enrique Congrains Martín son los primeros que orientan su narrativa a la descripción del contexto urbano marginal. A través de su producción notamos la relación entre la construcción de personajes niños-adolescentes y la ciudad.

1.2 Contexto social de las décadas de 1950 y 1960

Según José Matos Mar (2012) el proceso migratorio muestra sus primeros rasgos en 1940 donde: “el Perú Oficial fue afectado por la presencia del Otro Perú en Lima, sede del poder, y las principales ciudades de la costa, la región más desarrollada del país, reclamando bienestar, participación, ciudadanía y modernidad”. (p. 70)

La transformación del espacio urbano en el Perú también estuvo relacionada con un proceso de urbanización y crecimiento poblacional que se vivió en América Latina; sin embargo, en nuestro contexto la aparición de las barriadas tuvo una dinámica social diferente.³ Los migrantes trajeron consigo su universo cultural que, al entrar en contacto con la capital, suscitó una serie de cambios en el rostro geográfico y cultural de la ciudad, además de los valores y formas de vida que, posteriormente formarán gran parte de la población conocida como los nuevos limeños o limeños de segunda y tercera generación.

A diferencia de estos primeros rasgos producidos en las décadas del treinta⁴ y el cuarenta⁵ el “rostro” de la ciudad de Lima en el cincuenta cambia de manera acelerada. El régimen militar de Manuel A. Odría, conocido como el Ochenio (1948–1956), acabó con el gobierno democrático de José Luis Bustamante y Rivero. La ciudad de Lima, que fue el espacio donde se

³ José Matos Mar (2012) menciona que al igual que las barriadas en el Perú, surgen callampas en Santiago de Chile, favelas en Río de Janeiro, ranchos en Caracas, villas miseria en Buenos Aires, cantegriles en Montevideo, barrios proletarios en México, barrios brujas en Panamá.

⁴ Debemos indicar que de acuerdo a José Matos Mar (2012) en esta década aparecen los primeros asentamientos humanos como Mendocita (1931) en La Victoria y Leticia (1933) en las faldas del cerro San Cristóbal.

⁵ Políticamente en esta década se vivió una democracia frágil con el gobierno de José Luis Bustamante y Rivero, así aparecen las barriadas San Cosme en 1946, El Agustino en 1947 y “27 de octubre” en 1949. Esta barriada contó con el respaldo de la dictadura militar, pues apareció a raíz de una medida populista. Más adelante será reconocida como el distrito de San Martín de Porres, escenario de la novela *No una, sino muchas muertes* de Enrique Congrains.

desarrolló gran parte de la narrativa de la Generación del 50, se transforma debido a la formación de las barriadas.

1.2.1 Régimen político

El régimen militar puso particular énfasis en transformar la ciudad a nivel de infraestructura. Primero, con su lema: “Salud, educación y trabajo”:

[...] Quiso realizar una política social pragmática, apoyada por los expertos norteamericanos consistente en la ampliación de la infraestructura y la cobertura de servicios públicos. Se construyeron obras monumentales, como los locales de los ministerios de Educación y Hacienda y Comercio, sobre la avenida Abancay y el de Trabajo y el Hospital del Empleado, sobre la avenida Salaverry. (Contreras y Cueto, 2004, p. 299)

Segundo, la política económica instaurada por el Gobierno fue en gran parte el factor determinante que provocaría las migraciones del campo a la ciudad. Así tenemos que:

[...] Al iniciar el gobierno se experimenta un alza de precios alimenticios para lograr el incremento de la productividad agrícola. De esta manera se formaría una capa de eficientes empresarios rurales con la consiguiente eliminación de los ineficientes terratenientes y la inmensa población minifundista que pasaría a constituir una masa de proletarios con mejores ingresos que los obtenidos como parcelarios. (Cotler, 1978, p. 287)

Es necesario señalar que este incremento de la productividad agrícola benefició a los empresarios costeños, conocidos como la oligarquía intermediaria en detrimento de los terratenientes de la sierra.

Las consecuencias de estas medidas no se hicieron esperar puesto que los campesinos que antes tenían sus tierras se vieron forzados a descender a la capital cambiando completamente el “rostro” de la ciudad, por supuesto, el nivel de vida que ellos tenían era muy bajo y aparecieron nuevas formas urbanas. Se generó el desempleo, el sub empleo y se les consideraba como personas marginadas. (Cotler, 1978, p. 292)

El cambio de “rostro” de la ciudad generó que Lima pasara de ser la aristocrática “ciudad jardín” a una mezcla de espacios simultáneos e incompletos, donde también convivieron distintas formas culturales en los barrios marginales o barriadas, así también:

Cooperaron a la multiplicación de estos primeros barrios populares la gran migración hacia Lima producida por la modernización de la red de carreteras durante los gobierno de Leguía y Benavides, el despido masivo de peones por parte de las grandes haciendas azucareras, algodóneras y ganaderas ante el reto de modernización e inseguridad de la venta de sus productos durante la Segunda Guerra Mundial y también el desarrollo de otros medios de comunicación, especialmente de la radio, que en la práctica invitaba constantemente a la población indígena a venir a la capital [...]. (Gunther y Lohmann, 1992, p. 267)

A los cambios en la estructura económica se sumó el desarrollo de las comunicaciones. Ambos factores fueron determinantes para el acelerado crecimiento de la población, pues los nuevos pobladores, migrantes según José Matos Mar (2012), ocuparon terrenos eriazos del Estado,⁶ de las municipalidades y en algunos casos terrenos particulares:

Urbanizaron, en dos o tres décadas, espacios jamás imaginados: el lecho del río Rímac, las faldas de los cerros grandes y pequeños que rodean la ciudad, las pampas desérticas eriazas entre los bordes de los valles costeros y las faldas de los cerros y los grandes arenales marginales del valle costero uniendo los valles vecinos de Chillón y Lurín al núcleo tradicional que fue el valle del Rímac. (p. 75)

Fernando Ainsa (1968) menciona que para el caso concreto del Perú: “al formarse los cinturones de pobreza, son las poblaciones que invaden terrenos baldíos, quienes dividen los espacios en lotes de dimensiones irregulares y

⁶ Al respecto puede revisarse la reciente tesis de Policarpo Ccanre Salazar *La Tierra Prometida. Las invasiones a la zona agropecuaria de Villa El salvador y la Nueva Rinconada en san Juan de Miraflores. Lima, 2000* (2016) donde hace un recuento de lo que fue el origen de las barriadas de Lima desde la década del treinta hasta la constitución de los dos últimos bolsones de vivienda Nuevo Pachacútec y Nueva Rinconada durante el gobierno de Alberto Fujimori.

construyen las viviendas con todo tipo de materiales de desecho, barro, latas y esteras". (p. 63)

Estas invasiones así como las actividades realizadas por los migrantes han proporcionado los temas, espacios e imágenes reproducidos en cuentos como *Los gallinazos sin plumas* de Ribeyro o en novelas como *No una, sino muchas muertes*. Allí el lavadero de pomos levantado entre la basura con desecho, barro y latas juega un papel importante como espacio marginal desde el cual se pueden lograr momentos de reflexión e intimidad.

Desde nuestra perspectiva, un punto importante a estudiar es la relación entre la "construcción" de los espacios de la ciudad, la irregularidad, la ilegalidad y el desecho que forman parte de la ciudad con la "configuración" de la subjetividad del personaje adolescente y las interacciones que logra con los demás. Tratar de ordenar el campo de las migraciones e intentar darle forma a esta ciudad podría anular ciertos encuentros que se producen solo en el caos y la irregularidad. Gracias a este tipo de configuración las posibilidades de la individualidad se multiplicaron y se dio el acercamiento a la subjetividad de los habitantes de las barriadas. Según Julio Ortega (1986): "el proceso de construcción no termina pues pasamos de la ciudad jardín a la ciudad marginal, que es en realidad más de dos ciudades: ciudad callejón, ciudad corralón, tugurio o quinta". (p. 154)

Así pues tenemos múltiples ciudades, ciudades simultáneas. Eso explicaría por qué los personajes adolescentes creados por la Generación del 50 se encuentren entre los límites y se caractericen por la liminalidad, la simultaneidad y la indefinición. De esta manera, tenemos que la ciudad influye

en la identidad y la subjetividad de los sujetos. Por otro lado, la configuración de la ciudad según Julio Ortega (1986):

[Está relacionada con] el juego, derroche, bohemia, características que distinguen a la práctica criollista que se irá haciendo marginal, desplazada tanto por la modernización como por su incautación burguesa. La desurbanización de Lima y su ocupación provinciana y campesina, cambio el paisaje urbano, nacionalizándolo culturalmente. (p. 152)

Desde nuestra perspectiva, añadimos que la transformación además de ser externa produce cambios en la individualidad. Queremos resaltar que tanto el cuerpo como la sexualidad de la clase baja o marginal no eran reconocidos como componentes importantes de la identidad. Los estudios realizados sobre esta Generación centraron su interés en las formas de sobrevivencia de las clases marginales. La importancia de la construcción de la identidad de los marginados se reproduce en las novelas de Julio Ramón Ribeyro, en menor medida o de forma complementaria en la obra Mario Vargas Llosa y posteriormente en Alfredo Bryce Echenique.

Tercero, es necesario considerar que en el Perú, al igual que en el resto de América Latina, la Iglesia católica estuvo tradicionalmente identificada y vinculada al poder oligárquico, puesto que ambos formaban parte de la herencia colonial. Lo anterior sumado al régimen militar produjo una represión que se orientó de forma directa hacia la subjetividad adolescente.

Por medio de la insurgencia popular la oligarquía fue atacada y socavada y la Iglesia se tuvo que adaptar a la nueva situación para mantener su sitio tradicional, es en esta coyuntura que toma cuerpo la doctrina social de la Iglesia que consistía en hacer coincidir su ideología con la realidad social o transformarla por medio de sus pensamientos e intervenir en las políticas del Estado (Cotler, 1978, p. 308)

Cuarto, el régimen político de Odría, al ser militar, completa el círculo de represión que se vivió en esta década. La fundación del Centro de Altos

Estudios Militares (CAEM) en 1953, la Escuela Superior de Guerra en 1954 (Cotler, 1978, p. 320) y las Grandes Unidades Escolares fueron reflejo del ambiente en el que se desarrollaron los adolescentes de esa época. El hecho de que la dictadura reprimiera a la sociedad generó una respuesta de parte de la literatura porque mostró las pulsiones de la subjetividad, principalmente de este sector de la población. Por ejemplo, la aparición del personaje homosexual, el personaje ambiguo y los simulacros que se realizan únicamente para el goce del sujeto son muestra de la reacción de la represión ejercida desde estas dos instituciones predominantes de la década.

Según Herbert Marcuse (1965), la organización social de los instintos sexuales convierte en tabús o perversiones lo que se realiza sin función procreativa. En esta clasificación están incluidas la homosexualidad y las perversiones que solo buscan el goce. Esta es una característica de la narrativa urbana del cincuenta y del sesenta, específicamente de los personajes liminales (aquellos que están en el tránsito de la adolescencia y la niñez) que convierten sus cuerpos en objetos para el goce, aunque con la finalidad de liberar el cuerpo del trabajo enajenado. Por eso:

Se busca la liberación de un cuerpo sensual, de un cuerpo reprimido que actúa como instrumento de trabajo y diversión en una sociedad que está organizada contra su liberación. La gratificación de las necesidades instintivas del hombre es incompatible con la sociedad civilizada. El metódico sacrificio de la libido es una desviación provocada para servir a actividades y expresiones socialmente útiles. (p. 29-32)

En *No una, sino muchas muertes*, por ejemplo, el trabajo de la protagonista, no es solo enajenador, sino que posee un ambiente peculiar en el que observamos una lógica de reflexión que permite sustraer el cuerpo y el goce de la enajenación del dominio del trabajo. Por otro lado, en *Los Inocentes*

no hay un mundo de trabajo, propiamente dicho, sino un entorno marginal y delincuencial en el que viven los adolescentes y donde el cuerpo es notoriamente utilizado para la violencia, el goce y el placer. Herbert Marcuse (1965) menciona también que:

[...] El esparcimiento de la libido se manifiesta primero en una reactivación de todas las zonas erógenas y en un resurgimiento de la sexualidad pregenital y en una declinación de la supremacía genital. El cuerpo en su totalidad llegaría a ser un objeto de catexis, una cosa para gozarla, un instrumento de placer". (p. 208)

En los ambientes marginales donde interactúan los personajes de la narrativa urbana de esta investigación se configuran situaciones diversas que permiten la liberación de la libido, aunque es necesario resaltar que el cuerpo y sus expresiones son temas transversales en los textos estudiados. Para efectos de nuestra investigación consideramos necesario apelar a los conceptos: esquema corporal e imagen de los cuerpos, ambos planteados por Rocío Silva Santisteban (2001), para quien el esquema corporal debe ser percibido como: "Un ensamblaje entre biología, psiquis y relaciones sociales. Al mismo tiempo esta construcción es tan poderosa que incluso es capaz de contradecir el dato biológico." (p. 33). Por otro lado:

La imagen del cuerpo es la síntesis viva de nuestras experiencias emocionales, interhumanas, repetitivamente vividas a través de las sensaciones erógenas [...]. Gracias a nuestra imagen del cuerpo, portada por –y entrecruzada con– nuestro esquema corporal podemos entrar en comunicación con el otro. Porque no es sino en la imagen del cuerpo, soporte del mecanismo que el tiempo se cruza con el espacio y que el pasado inconsciente resuena en la relación presente". (p. 34)

La imagen del cuerpo, es lo que nos hace interactuar con otros. De forma específica, en el personaje adolescente de esta investigación hay un predominio del cuerpo en su subjetividad y esto orienta sus relaciones sociales.

Aunque este relata sus experiencias en tiempo presente, el pasado y lo que desea ser en el futuro se entrecruzan.

Quinto, el gobierno de Odría coincidió con otros Gobiernos militares en Latinoamérica. El contexto de represión fue determinante para los escritores de la Generación del 50. Primero, por el entusiasmo hacia el sistema socialista; luego, por el desencanto hacia la izquierda a causa del “caso Padilla” que originó, en algunos de sus representantes, la ruptura completa de lo que representaría dicho sistema.

1.2.2 La transformación del espacio urbano

José Matos Mar (1986) plantea el desborde popular como una dinámica que procede de la movilización espontánea de los sectores populares que, cuestionando la autoridad del Estado y recurriendo a múltiples estrategias y mecanismos paralelos, alteran las reglas de juego establecidas, crean nuevas pautas de conducta, estilos de vida y formas de organización. El resultado no fue una población homogénea porque se desarrolla una conciencia crítica.

Esta categoría, aunque posterior al contexto del cual tratamos, es pertinente para el análisis, ya que debemos tomar en cuenta la migración como proceso de desarrollo de la vida cultural del país. La narrativa urbana obedece, en gran parte, al entorno y a los grupos donde se produce la construcción de la identidad, pues estos son marginales y se orientan al margen de lo oficial.

El Perú oficial se toma como referencia para contraponerlo a círculos sociales y entornos marginales como en *Los Inocentes* y *No una, sino muchas muertes*, donde los autores revelan las vivencias de este grupo social, mientras que *Los Cachorros* y “Alienación” son muestra de la clase media de sus autores. Resaltamos el hecho de que el contexto en el cual se desarrolla la vida

de la clase popular influye en la construcción de su identidad, en el reconocimiento de su subjetividad y sobre todo en su sexualidad.

Construcción e indefinición son características similares que tanto la ciudad como la identidad comparten. El contexto de represión de las décadas vistas hace surgir las pulsiones sociales que la literatura refleja y donde el sujeto, sobre todo en el grupo migrante, orienta el uso de su cuerpo. La ciudad al ser un espacio externo y concreto influye en un elemento subjetivo como es la identidad individual. Es el contexto en el que resalta la importancia del cuerpo, así no solo nos relacionamos con las personas, también nos relacionamos con los objetos y con el propio entorno.

1.2.3 Espacios limeños⁷

La expansión geográfica de la ciudad de Lima jugó un rol fundamental en la construcción de la subjetividad adolescente porque: “la migración abrupta de jóvenes serranos, alimentada no solo por el espejismo de la educación superior, sino por la crisis terminal de la agricultura en la sierra [...] dio inicio a la formación de barriadas precarias alrededor de la capital”. (Contreras y Cueto, 2004, p. 302)

⁷ En el trabajo de Esther Castañeda (1975) sobre *Duque* de José Diez-Canseco, se describen los espacios frecuentados por la burguesía en 1920. Estos espacios identificados en esta novela son un antecedente de los que se presenta en la década del cincuenta que la autora clasifica en:

Recintos exclusivos: “Country Club, Club Lawn Tennis, Club Nacional, Club de polo. Recintos semi exclusivos: Morris’s Bar, Zoo, Grill Room, Palais Concert, Fumadero de Barrios Altos. Recintos populares: templo de Santo Domingo, Parroquia de los Huérfanos. Recintos de placer y diversión: Prostíbulo, Plaza de Acho-Abajo el puente, Restaurante el Blanco-Callao. Calles y plazas. Escenario rural (Barranco, Surco, Villa)”. (p. 55-62)

También debemos considerar la política de vivienda del Gobierno que dio paso a las invasiones de la población migrante, que llegó a Lima atraída por las oportunidades.

En el gobierno de Odría, se da continuidad a las obras públicas en el Perú, construyó 5,560 nuevas viviendas bajo la modalidad de programas de vivienda hasta que el segundo gobierno de Prado, bajo una concepción liberal de la gestión pública, frenó la actividad por considerar que al Estado no le correspondía construir viviendas. (Calderón, 2005, p. 77)

Durante el gobierno de Manuel Prado Ugarteche (1956-1962) se produce una onda modernizadora que influye en la narrativa peruana y que según Antonio Cornejo Polar (1989) adquiere: “[el] afán de modernización, que significaba, en el plano de competencia de los narradores, la modernización de la estructura, lenguaje y función de los relatos”. (p. 258)

Así como las barriadas y tugurios se fueron transformando y albergaron a sectores sociales diferentes, los espacios públicos de la ciudad de Lima también sufrieron estos cambios. Por ejemplo, el Centro histórico de Lima, al cual tenemos como escenario de los cuentos de los años anteriores al cincuenta. Dany Schyrkiam (2013) en su estudio sobre el Centro histórico de Lima nos indica que:

La narración moderna requirió una ruptura con el Centro Histórico de Lima en casi todos los sentidos. En principio, implica la participación de escritores provincianos o de los limeños que vivían en las zonas residenciales del sur. En segundo lugar, los referentes espaciales cambian de escenario y se trasladan “más allá de la aldea”. Lima se convierte en un espacio más, pero no en el más importante, tal como se demuestra en obras trascendentales como *La casa de cartón* (1928) y *Duque* (1934). (p. 237)

La relación entre los escritores y la transformación del Centro histórico de Lima también se observa en los escenarios creados en la narrativa anterior

donde encontraremos al personaje niño-adolescente, antecedente de lo que veremos la narrativa del cincuenta.

En este punto tenemos que diferenciar los espacios donde se presentan los sectores populares, los sectores altos y donde confluyen ambos. En el primer caso, tenemos la novela corta *El Gaviota* (1929) y el cuento “El trompo” (1940). El primero, tiene por escenario el puerto del Callao. En esta novela las experiencias propias de la sexualidad del niño-adolescente no son claras, sino hasta el final del cuento donde se alude a una posible relación entre el protagonista y el capitán. Dany Schyrkiam (2013) señala que “El trompo”:

Tiene como escenario a El Rímac que antes había albergado a la aristocracia y ahora presentaba a unos niños “morenizando el mármol de las estatuas que ornán la Alameda de los Descalzos”. Esta parte del Centro de Lima es gris, sus habitantes y protagonistas son pobres niños que en pandillas deciden su honor en torno a los trompos que someten a los otros, penetrándolos y partiéndolos, clara imagen de la sodomización. El honor de estos fautes del siglo XX consiste en haber entrado en la cárcel, y subvertir el orden el mayor número de veces posible. Ellos, como el protagonista, viven en callejones, donde la violencia, la transgresión y la fatalidad están a la orden del día. (p. 249)

En este párrafo encontramos algunas similitudes con *Los Inocentes*; por ejemplo el escenario: el centro de Lima, el simbolismo del juego con trompos donde se nos muestra un tema que se abordará posteriormente en la narración de la década de 1950: la sodomía y el universo masculino infantil-adolescente donde es necesario demostrar violencia y transgresión para establecer el honor.

En segundo, caso tenemos *La casa de cartón* (1928) y *Suzy* (1930), dos textos que tienen como espacio el distrito de Barranco y se evoca la nostalgia originada por la transformación de la capital. En ambos podemos ver las primeras experiencias de los personajes en relación a la sexualidad, aunque

suavizadas por la añoranza, sobre todo en el caso de Martín Adán, puesto que José Diez-Canseco logra cambiar de registro pasando de *Suzy* al cuento “El trompo” y la novela *Duque*.

Para el tercer caso, tenemos a *Duque* (1934) y respecto a esta novela Dany Schyrkiam (2013):

[...] Nos describe una ciudad en expansión. El centro social limeño se ha mudado al sur y cuenta con clubes y nuevos espacios como La Punta, la Avenida del Brasil o la avenida Leguía. No obstante, el Centro de Lima continúa siendo el escenario que convoca a la clase alta de la capital. La novela presenta un centro modernizado en el que confluyen tranvías, automóviles, buses y población de a pie que aspiran a entrar en contacto con un espacio cosmopolita en el que extranjeros y nacionales, limeños y provincianos hombres de la clase media y ricos comparten lugares como el Palais Concert o los fumaderos de opio que les permiten interactuar y marcar las distancias. (p. 246)

Los nuevos espacios mencionados coinciden con la política de modernización en infraestructura y con las relaciones sociales que se establecen entre las clases sociales. La decadencia del Centro Histórico de Lima deja de ser el símbolo de la aristocracia colonial y pasa a ser un lugar de encuentro de clases. Es interesante notar que tanto el Palais Concert y los fumaderos de opio, por ejemplo, se convierten en espacios de interacción de los nuevos sectores sociales.

1.2.3.1 Clubes y parques

La narrativa urbana muestra personajes (Cuellar y Bobby López, desde afuera) y experiencias de la clase media que tienen como lugar recurrente el distrito de Miraflores y su universo simbólico, el cual influye en los sujetos. La transformación del espacio físico produjo cambios en las interacciones sociales de los personajes. Asimismo, el colapso de los tugurios hizo más notoria la

división de las clases sociales y provocó el desplazamiento de las clases altas hacia el sur. Los espacios ocupados por esta clase y las interacciones que se desarrollan están más cercanas a la modernidad, que Lima absorbía por influencia internacional. En ese sentido, Antenor Orrego (2014) explica que: “al terminar la guerra mundial, la influencia norteamericana en América Latina fue aún mayor. Muchos aquí quisieron imitar algunos elementos de la cultura yanqui” (p. 149). El club como espacio social reunió los elementos de entretenimiento para la clase privilegiada y se convirtió en un espacio de distinción. Otros espacios públicos que adquirieron importancia para esta clase fueron los parques, como el parque Salazar en el distrito de Miraflores.

Las clases más pudientes,⁸ poseían casas que: “ahora ya no se diseñaban como las antiguas inspiradas en la moda europea. Ahora eran como los chalets de estilo norteamericano” (Orrego, 2014 p. 150). También tuvieron acceso a los electrodomésticos. Estas características no solo reflejaban la orientación política del Gobierno, sino que era una muestra de cómo la cultura norteamericana se consolidó y se convirtió en el centro de aspiraciones de jóvenes y adolescentes.

Por lo tanto, el concepto de identidad era sinónimo de peruanidad y cualquiera que saliera de este esquema era considerado como alienado. Ese

⁸ Esther Castañeda (1975), en su trabajo sobre *Duque*, nos menciona las características del ambiente aristocrático de 1920. Al tratarse de: “valores religiosos, sociales, morales que condicionan significativamente el comportamiento de los personajes y el acontecer de la trama [...] riqueza, número de sirvientes, posesión de animales, consumo y ocio ostensibles, títulos nobiliarios, valores extranjeros, pluralidad lingüística.” (p. 65-70). El estilo de vida de la clase media de 1950 y 1960 transformó este ambiente, aunque no los rasgos del deseo de distinción hacia los estratos populares y la orientación existencialista de los personajes que se van configurando en la nueva ciudad de Lima.

fue el caso de Bobby López, personaje del cuento “Alienación”, de Julio Ramón Ribeyro.

Cabe acotar que las clases medias aún tenían como principal fuente de entretenimiento las radionovelas, el cine, el teatro y la vida nocturna. Por otro lado, el entretenimiento de las clases altas de inicios del sesenta fue variado. En el lado de los deportes solo practicaban los que eran exclusivos, como la natación y el críquet o la visita a los balnearios. Otras de sus distracciones fueron los automóviles recién importados, las idas al hipódromo y, principalmente, los bailes de sociedad (promociones, fiestas y matrimonios). Todo ello fue documentado por la columna de sociales de la época, como las del diario *El Comercio* o la revista *Caretas*.

En cuanto a la vida social de los jóvenes de clase media, surgen nuevos círculos sociales configurados por influencia norteamericana.

El sueño de un joven limeño era viajar a Nueva York o San Francisco, o manejar por las calles de Miraflores o el balneario de Ancón los nuevos modelos de Ford y Chevrolet [...]. Pérez Prado imponía el mambo, el baile de moda que originó un problema con la Iglesia Católica [...] aparece la revista *Caretas* y se inaugura el nuevo Estadio Nacional. (Orrego, 2014, p. 150)

La década del sesenta fue la época dorada de la clase media, donde aparecen nuevas formas de entretenimiento como la música, el mambo, por ejemplo, género musical que tuvo buena acogida entre la población juvenil. Recordemos que en 1964 llegó a Lima Dámaso Pérez Prado. Su canción “El dengue” fue una de las más conocidas en la época. Lo mismo sucedió con el twist que no faltaba en las fiestas juveniles. La música criolla también se escuchaba, aunque fue en las décadas del veinte y treinta que tuvo su

desarrollo, pues en el cincuenta se le consideró una expresión popular de la nostalgia por la aristocrática Lima, antes “ciudad jardín”.

La transformación de los espacios públicos de la ciudad también se produjo gracias al desarrollo de la tecnología como la aparición de la radio y, posteriormente, la televisión en 1960. Desde que la primera estación de radio comenzó a operar de forma permanente en 1925, la sociedad vivió de manera distinta los acontecimientos públicos como: las temporadas de ópera, los mensajes presidenciales, los partidos de fútbol, las ceremonias y las primeras películas sonoras en los cines (Excelsior y Princesa). Posteriormente, aparecen más estaciones de radio y, con los años, se lanzó el teatro en el aire y las radionovelas; sin embargo, la radio hasta la década de los cuarenta funcionaba con electricidad. El verdadero impacto de la radio se vio en la década siguiente con el radio a transistores, portátil y a pilas.

La aparición de la radio, junto con el ya mencionado fenómeno de la migración a la capital, dieron paso a la aparición en los años cincuenta de las figuras populares de la canción vernácula [...]. En torno a los mercados y algunas plazas de la periferia del centro histórico, como la Dos de Mayo y la Ramón Castilla (o Plaza Unión) en Lima, apareció una floreciente actividad comercial que atendía las demandas de la población migrante. (Contreras y Cueto, 2004, p. 304)

La aparición de la radio coincidió con las migraciones e hizo que los espacios se volvieran más diferenciados. En cuanto a la televisión, la primera señal fue emitida por canal 7 en 1958. Al año siguiente los canales aumentan y ofrecieron una programación y avisos comerciales siguiendo el modelo norteamericano. Es importante tener en cuenta que solo las clases altas contaban con televisor, mientras que para las clases populares el acceso

llegaría en las décadas siguientes. Pero será el sesenta su época dorada con una señal televisiva transmitida en vivo.

1.2.3.2 Barriadas y tugurios

Maruja y los personajes de *Los Inocentes*, han sido recreados en San Martín de Porres y el centro de Lima. Será en estos espacios inacabados, informales y marginales donde se construirá la subjetividad. Las principales formaciones urbanas de la década del cincuenta fueron las barriadas y los tugurios. Collier (1976) presenta las diferencias entre ambas y nos dice que las primeras son ambientes nuevos, prácticamente creados por los migrantes en los alrededores de Lima; mientras que los tugurios son ambientes envejecidos del centro de la ciudad que pertenecieron a la aristocracia y que, posteriormente, fueron abandonados y transformados en quintas y “callejones de un solo caño”. Estos espacios se fueron formando en una relación directa con las acciones del Gobierno de turno, ya sea apoyando su creación desde una mirada paternalista o negándoles la idea de propiedad.

Fernando Ainsa (1968) señala que la novela peruana no fue extraña al influjo de este fenómeno social, pues:

[...] Desplazando a la problemática rural, la problemática urbana arribó a la novela coincidiendo con la asimilación local de las nuevas técnicas narrativas. El drama del serrano inmigrante, su *modus vivendi* en un mundo oscilante entre la gran ciudad donde trabaja y la miserable choza de estera donde mora, su promiscuidad forzada, inevitable, con una comparsa de extraños traficantes, delincuentes, locos, charlatanes y falsos agitadores sociales, determina una vasta perspectiva narrativa abierta a la emoción de los nuevos novelistas y así están en ese primer plano neo - realista Carlos Eduardo Zavaleta (1928), Julio Ramón Ribeyro (1929), Oswaldo Reynoso (1932), Mario Vargas Llosa (1936) y el propio Enrique Congrains Martín (1932). (p. 64)

Según el autor, la narrativa urbana expresaría la forma de vida de los nuevos limeños. En un análisis más acucioso vemos que en escritores como Julio Ramón Ribeyro, Oswaldo Reynoso, Enrique Congrains y Mario Vargas Llosa hay un especial énfasis en el cuerpo y la sexualidad de sus personajes, ambos elementos importantes de la construcción de la identidad que, sumado a los espacios donde se desarrollan los adolescentes, producen una subjetividad anteriormente no reconocida.

Enrique Congrains, Oswaldo Reynoso y Julio Ramón Ribeyro han logrado describir estos espacios marginales. Los dos primeros incorporaron niños-adolescentes. Respecto de los espacios marginales, Fernando Ainsa (1968) indica que:

No se trata de enfrentar esa estructura a la chatura o a la trivialidad, a la crudeza o a la miseria, sino de insertar, por un estilo, una forma adecuada, éstas en aquélla y hacer de esa chatura o trivialidad cotidiana, de esa crudeza o miseria, una pieza, un contenido que dote a la estructura de sentido. (p. 64)

Desde nuestra perspectiva, creemos que el objetivo no es trascender los elementos de la realidad, la crudeza y la miseria del espacio, más bien es este el que sirve como base para la construcción de la identidad, como una forma de contraste. La idea no es llegar a formar una gran estructura o una completa explicación social de la ciudad de este tiempo; sino resaltar, en este escenario bajo y miserable, al individuo y el desarrollo de sus mecanismos para sobrevivir y para hacer de sí mismo un sujeto con un cuerpo y una sexualidad propia. Es una forma de enfatizar la individualidad en medio del escenario crudo que se presenta, sobre todo en *No una, sino muchas muertes* y *Los Inocentes*.

Resaltemos que en los cuatro personajes de nuestra investigación: Maruja, Bobby, Cuellar y los adolescentes de *Los Inocentes* muestran, cada uno

en su escenario, algo más que la lucha por sobrevivir, pues se construyen una identidad en base al reconocimiento de su sexualidad. Respecto a la presencia de los sujetos migrantes Mirko Lauer (1989) indica que:

La narrativa urbana que se inicia en los años de 1950 aborda este tema de otra manera, al constituir personajes que no operan en función de su pasado, sino solo de su presente y su futuro, algo así como migrantes sin migración, en un mundo de efectos indiferentes a las causas donde los nuevos limeños ocupan el lugar central. Una vez aislados de la saga que los llevo a las ciudades, los migrantes se convierten en los llamados marginales. (p. 81)

Debemos considerar que gran parte del pasado de los sujetos del proceso de migración ha sido tratado en la literatura indigenista. Los sujetos marginales en la narrativa urbana se encuentran en un contexto que puede expresar muy bien parte de ese pasado, el mismo ambiente con algunos elementos andinos o provincianos. También se debe tomar en cuenta las pulsiones de los personajes que dejan al descubierto, de manera más explícita, ese pasado; incluso sin necesidad de ellas. Por ejemplo, a Bobby López de "Alienación" le basta con ser observado por los demás para hacer una mirada retrospectiva de su individualidad, pero es precisamente de lo que se intenta salir. El pasado está latente y con vistas a nuevas posibilidades en el presente. Es el cuerpo y sus expresiones quien nos relata la historia del sujeto y de su subjetividad.

Respecto a los espacios de la ciudad, cabe precisar que son las barriadas y también los tugurios donde se desarrolla la vida cotidiana de los adolescentes de clase popular. En cuanto a las diferencias entre tugurios y barriadas, Guillermo Nugent (1992) menciona que:

Tugurio es una zona pobre, abandonada y no cuestiona la definición del espacio de la ciudad. Las casas pueden aumentar o disminuir, no condiciona ni modifica la ciudad, por otro lado la barriada perturba el

espacio urbano, transforma la ciudad, no es decadencia sino renovación a través de la pobreza. (p. 30)

Por el aspecto económico el tugurio resultaba oneroso, incluso para las clases más pobres que podían encontrar en la barriada la facilidad de no pagar un alquiler y la ventaja de contar con un espacio más amplio para el número de personas que integraba cada familia; además de tener la posibilidad de obtener una casa propia. Finalmente, podemos considerar que: “el declive de los tugurios y su sustitución por la barriada ha sido el hecho más significativo de la Lima del siglo XX en cuanto a hábitat popular”. (Calderón, 2005, p. 82)

El tugurio [...] internacionalmente conocido como conventillo, era una modalidad que había acompañado a la ciudad prácticamente desde su fundación española a través del típico callejón de origen colonial, sin embargo, se considera a Enrique Meiggs como el inspirador del tugurio moderno y [...] hacia los años cincuenta, en que emergen explosivamente las barriadas, las condiciones de vida de los tugurios no mostraban avances respecto a inicios de siglo. (Calderón, 2005, p. 79)

La realidad de las barriadas es muy distinta a lo que anteriormente se vivió en Lima. Es desde este periodo de tiempo que la existencia de los barrios marginales hace más notoria y profunda la brecha de diferenciación social y discriminación que se muestra hasta ahora. Los escenarios donde se desarrollan los cuentos que tienen personajes adolescentes de extracción popular, muestran la forma de vida en ambas zonas urbanas. Pero son las barriadas las que imponen su presencia en la capital.

Entre diciembre de 1948 y 1956, años que corresponden a la dictadura de Odría, se formaron 81 barriadas mediante acciones normativas como la ley de constitución del distrito 27 de Octubre (hoy San Martín de Porres) de 1951 y la autorización encubierta de ocupar tierras públicas [...]. (Calderón, 2005, p. 92)

Respecto a la barriada, tomamos el concepto de José Matos Mar (2012) para quien: “la barriada [es] entendida como la organización de pobladores carentes de vivienda que ocupan un terreno y actúan colectivamente para autor resolver los requerimientos de habilitación urbana y vida social, enfrentándose de esta manera ante el Estado y otros sectores de la sociedad, surgió en Lima entre 1946 y 1949”. (p. 79)

La barriada se formalizó con la promulgación de la Ley General de Barrios Marginales en 1961. José Matos Mar (2012) indica que: “el gran aporte de la barriada fue la transformación de Lima. Fue una revolución silenciosa: barriadas convertidas en distritos, distritos surgidos en nuevos espacios agrupados en conos y población marginada que paulatinamente se convertiría en población mayoritaria” (p. 251). De esta manera se desarrolló una nueva forma de ver la ciudad de Lima y las interacciones sociales entre grupos que, anteriormente, no interaccionaron, pero que trajeron nuevos desafíos en la realidad social.

1.3 La narrativa urbana como expresión de la realidad

Para Antonio Cornejo Polar (2000)

La diferencia entre los narradores del 50 y los que les siguen inmediatamente reside, aunque no exclusivamente, en una alteración del campo literario en el que se inscriben sus relatos: hasta el 60 la inserción contextual tenía carácter nacional y luego, sin intermediación, europeo o norteamericano a partir de entonces cobra relieve, sin que se borren las categorías anteriores, el contexto latinoamericano que nace de la Revolución Cubana (1959) y –de otra parte– del surgimiento de la nueva narrativa hispanoamericana, uno de cuyos méritos es el haber regionalizado el quehacer narrativo [...]. (p. 228)

Desde 1955 hasta fines de 1960, se publican “Alienación” (1977); *No una, sino muchas muertes* (1957); *Los Inocentes* (1961) y *Los Cachorros*

(1967). Con el proceso de migración se comienza a configurar un nuevo panorama en Lima. La población adolescente y juvenil crea nuevos universos simbólicos en un contexto de marginalidad desarrollado en los textos mencionados.

Las formas de urbanización en Lima desde 1950 hasta 1970 están relacionadas al aspecto político e histórico de la realidad. Según David Collier (1976), la relación entre la formación de las barriadas y la forma de intervención del Estado posee cuatro etapas: “El paternalismo de Manuel A. Odría, la acción liberal de Manuel Prado Ugarteche, política de partido de la Junta Militar y luego Fernando Belaunde y, finalmente, una política de auto ayuda y control en el gobierno de Juan Velasco Alvarado” (p. 68-123). La relación entre la forma de ver la ciudad y la adolescencia es directa, debido a que los espacios determinados por la transformación de la ciudad son los escenarios donde las fachadas de los sujetos adolescentes se muestran ante los diferentes círculos sociales que los rodean.

Al respecto, *Lima hora cero* (1954) es la primera muestra de la narrativa urbana del cincuenta. Douglas Rubio Bautista (2015) señala que:

Lo real así se volvía en valor artístico y el concepto de verdad se hacía un factor por discutir en los intentos de simbolización narrativa. Lima, como espacio imaginado, sufriría entonces un severo desmontaje de la representación predominante que poseía desde la narrativa del siglo XIX estimulando en los narradores del 50 el deseo de “hacer ver” al lector esa Lima que cada uno desde su sensibilidad y experiencia singular representaba en sus relatos. (p. 28)

La realidad urbana cobra valor artístico y son los escritores quienes se encargan de presentarla desde sus propias experiencias y clase social. Este es un aporte de los narradores de la Generación del 50, gracias a quienes tenemos una narrativa diferenciada donde además de mostrar el mundo de las

barriadas y contar con la perspectiva de la clase media, también podemos ver la convivencia de ambos universos.

1.3.1 Los escritores, producto de su tiempo

Antonio Cornejo Polar (2000) nos indica que la Generación del 50 está marcada por la frustración y el escepticismo y:

En algunos casos su referencia social e histórica se mantiene muy visible, en otros se internaliza hacia un pesimismo esencial, en parte también derivado de la filosofía existencialista, e incluso en su tercer caso, la decepción subsiste detrás de una literatura militante que con el correr de los años no puede dejar de cuestionar su eficiencia y reconocer la inutilidad real de sus esfuerzos. [Respecto a la actividad literaria] el triunfo de la Revolución Cubana en 1959 [...] produjo una intensa onda de acción y fervor revolucionarios que quedó plasmada en las guerrillas de 1963-1966. (p. 222)

Además, también se logra que tanto Europa como Norteamérica cobren otro interés por América Latina, el mismo que posibilitó el “boom” de la literatura en el continente:

Pero la Revolución Cubana no solo despertó la admiración y solidaridad de los intelectuales revolucionarios, progresistas o con alguna decencia moral de Europa y del propio Estados Unidos para con Cuba, sino que suscitó el interés general por América Latina, un interés que era casi un redescubrimiento, sobre todo por su cultura y arte, a su vez, el triunfo de la Revolución Cubana significó la ruptura del aislamiento y la superación de la balcanización política y cultural en que habían vivido nuestros países desde la Emancipación. Sin la influencia de la Revolución Cubana no habría sido posible armar el llamado “boom” de la novela latinoamericana de la segunda mitad de la década del 60. (Gutiérrez, 1988, p. 221)

Es en este contexto que los representantes de la literatura peruana reflejan en sus obras esta realidad política y social en sus personajes como Miguel Colmenares, de *En octubre no hay milagros* (1965) y Santiago Zavala (1969) de *Conversación en la Catedral*.

Dentro de este proceso (que, entre otras cosas, pone fin a la visión eurocentrista de la Historia), el triunfo de los guerrilleros cubanos

comandados por Fidel Castro y el Che Guevara tuvo especial importancia. De pronto todas las miradas del mundo, en especial de Europa, se dirigen a esta pequeña isla que luego de la instauración del gobierno revolucionario debe enfrentarse el cerco económico, diplomático, político y militar de Estados Unidos [...]. (Gutiérrez, 1988, p. 221).

Se genera también un tipo particular de escritor con intereses distintos, los mismos que se reflejan en su producción. Al respecto Miguel Gutiérrez (1998) menciona: “1a Generación del 50 recibió de Joyce y los novelistas norteamericanos un bagaje de recursos técnicos y estructurales para narrar y que Sartre y Camus les proporcionaron el sustento ideológico-filosófico que determina el sentido de las acciones y la conducta de los personajes”. (p. 96)

Esto podemos evidenciarlo en las novelas de Julio Ramón Ribeyro. En *Crónica de San Gabriel* (1960) el personaje central, Lucho, es contemplativo y con características reflexivas e internas; del mismo modo Ludo Tótem, de *Los geniecillos dominicales* (1973), es un antihéroe típico. Por otro lado, Mario Vargas Llosa, en *La ciudad y los perros* (1963) con su personaje “El Poeta”, muestra similitudes con los personajes anteriores.

Para Washington Delgado (1984), los escritores de esta década logran una renovación en el aspecto social al describir la realidad, puesto que:

Esto ha significado, en primer lugar, una renovación de las técnicas literarias [...] ha significado también un cambio en los temas, lo que casi no resulta necesario decirlo, pero si se debe señalar que del conglomerado de clases sociales reunidas en la ciudad, los narradores dedican preferentemente su atención a dos: el lumpen y la clase media. (p.148)

Con el surgimiento de estas dos tendencias en la narrativa urbana, popular y aristocrática, los intereses de los escritores se alinean a una de ellas. Así tenemos que el interés por el lumpen fue desarrollado por Enrique Congrains y Julio Ramón Ribeyro (posteriormente esta misma tendencia la

tiene Oswaldo Reynoso). Ambos hacen referencia a la población marginal originada por las migraciones. Por otro lado, el interés por la clase media surge también en Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa. Al respecto, Miguel Gutiérrez (1988) también menciona que:

Los escritores pertenecientes a la pequeña burguesía radical – Enrique Congrains, Raúl Galdo Pagaza, Oswaldo Reynoso– exploran el mundo en plena formación de las barriadas, producto de las primeras corrientes migratorias (Congrains), de los barrios de la pequeña burguesía pauperizada y semi delincuencial (Reynoso) [...]. Por su parte, los escritores que provienen de las capas altas de la pequeña burguesía o de la burguesía media [...] Julio Ramón Ribeyro, Carlos Thorne, Luis Loayza, Mario Vargas Llosa, ambientan sus relatos en los barrios residenciales o de clase media [...]. De manera general su preocupación más que de orden social es de carácter existencial, interesándose por revelar formas de conducta o conflictos psicológicos y morales. (p. 105)

De esta manera, de acuerdo a la clase social de los escritores, los intereses en temas, conflictos y personajes se plasman en sus obras, pues buscan describir los universos que les son cercanos en el aspecto social. El desarrollo de la vida política del país fue un factor importante para la vida cultural de esta época. Es en base a las políticas de Estado que se forjará una narrativa donde la ciudad de Lima fue su centro, pero tuvo la mirada en Latinoamérica. También estuvo orientada a un tipo de escritor influenciado por la izquierda, quien muestra abiertamente su postura. Ello obedece al contexto represivo de la época y el triunfo de la Revolución cubana.

Según Antonio Cornejo Polar (1989), los narradores de la Generación del 50: “se inscribieron dentro del marco de una izquierda moderada – ciertamente del fervor político de sus coetáneos ‘poetas sociales’– y mantuvieron su producción literaria a distancia de los conflictos nacionales más inmediatos” (p. 262). Es el entusiasmo político por la izquierda el que, de manera estética, vemos en sus obras. Por ejemplo, Oswaldo Reynoso y Julio

Ramón Ribeyro denuncian las consecuencias del imperialismo norteamericano.

Por otro lado, Gutiérrez menciona que:

Pese a la tibieza de su compromiso político – social, es evidente que para estos narradores la realidad del Perú durante los regímenes de Odría y Prado resultaba intolerable [...] la derrota de las guerrillas (1966), la claudicación del reformismo de Belaunde (1963-1968) y el fracaso del velazquismo (1968-1975) fueron generando una aguda sensación de malestar y pesimismo globalizante. (Cornejo Polar, 1989, p. 262)

La reacción de los Estados Unidos no se hizo esperar, pues en los sesentas: “se aplicó una política de estado orientada a mejorar las condiciones de vida del campesinado o de los sectores vulnerables, pues se trataba de evitar que la historia de la Revolución cubana se repitiera en otros países, pues para evitar las guerrillas era necesario el desarrollo”. (Cotler, 1978, p. 326)

La política planteada y aplicada por el programa Alianza para el Progreso, fue bien recibida en América Latina por el Presidente Manuel Prado Ugarteche, pro norteamericano. Por otro lado, el “caso Padilla”, a fines de los sesenta, produce un quiebre en los simpatizantes de la izquierda. Por esta época surge el grupo Narración, y uno de sus mayores integrantes, Oswaldo Reynoso, produce una literatura que es muestra de la expresión de la conciencia del escritor porque refleja los problemas sociales, que en la década pasada fueron mostrados por Enrique Congrains.

El golpe de Estado de Juan Velazco Alvarado abre un nuevo capítulo en la historia del país, pues la literatura, que va a la par de la misma, también se ve influida. Una de las características de la literatura de esos años es la presencia del personaje adolescente, aunque ya no circunscrito a las barriadas, sino en nuevos universos. Es así que se publican libros como: *Deliremos juntos* (1970), de Fernando Ampuero; *Piar de pájaros* (1974), de Raúl Keil Rojas; *Le*

dispare al sheriff pero creo que no ha muerto (1974), de Luis Felipe Sánchez; *Que te coma el tigre* (1977), de Augusto Higa; *Infierno a plazos* (1978), de Roberto Reyes Tarazona, entre otros.

1.4 Los adolescentes y la ciudad

1.4.1 Enrique Congrains: mujer y marginalidad

En el trabajo de Douglas Rubio Bautista, “Transgresión e ideología en *Lima, hora cero* de Enrique Congrains Martin” (2009), se pone de relieve la transgresión desde las bases sociales en contra del poder del sistema como estructura general. Sin embargo, en *No una, sino muchas muertes* (1957), que también posee esta marca transgresora, la mirada se proyecta desde el cuerpo del personaje femenino adolescente y sus relaciones de poder desde microestructuras.

El cambio de espacio de los sujetos hace más notoria la diferenciación social. Por ejemplo, los personajes de *Los Cachorros* (1967), pertenecen a la clase media de barrio miraflores, aunque el protagonista llega a filtrarse en la clase marginal, pero lo hace con una orientación. Comparando esta novela con *La ciudad y los perros* (1963) podemos ver que la aparición de mujeres de la clase popular, como Teresa, desde el punto de vista de la sexualidad se da bajo la etiqueta de huachafitas.

Lo mismo podemos notar en Alfredo Bryce Echenique en *Un mundo para Julius* (1970). El personaje Vilma es objeto de la iniciación sexual del hijo de los patrones. En *No me esperen en abril* (1995), además de notar un cierto parecido entre las historias de Bobby López de “Alienación” (1955-1977) y el personaje Adán Quispe, se puede ver la actuación del protagonista Manongo

Sterne con el personaje femenino Teresa, quien pertenece a la misma clase social del protagonista. Esto, hasta cierto punto, la coloca en una posición inversa, distinta de otros personajes femeninos de extracción popular o media-baja, que normalmente son objeto de burlas o compasión.

La aparición —solo aparición y muy tenue— de la mujer en la sociedad se inició desde 1900 con su inserción en la educación y en el mundo laboral—artesanal. Hacia el cincuenta y el sesenta los personajes femeninos son recreados asimilando influencias de la literatura europea y norteamericana. Es necesario considerar que el derecho al voto otorgado a la mujer en el gobierno de Odría en 1955 fue solo una medida populista, que no significó un ingreso visible al espacio público.

Respecto al personaje femenino adolescente, Jorge Eslava (2008) hace un recuento de protagonistas. En 1954 Cecilia de “Soy sentimental” es secundario y sin voz al igual que Eloísa y Lucha en “Recuperada” y “Ya mujer”, ambos del mismo autor. En 1958 tenemos a Paulina en “Interior L” y María en “La tela de araña”; Virginia de “Una medalla para Virginia” y Nelly y Gabriela de “Un domingo cualquiera” de Julio Ramón Ribeyro, quienes carecen de capacidad reflexiva y agencia; y, finalmente, en 1959 tenemos a Flora en “Día domingo” de Mario Vargas Llosa, donde la mujer se encuentra, una vez más, como personaje secundario o premio.

Tal vez un personaje femenino que pueda ser compatible con Maruja de *No una, sino muchas muertes* (1957) sería Leticia de *Crónica de San Gabriel* (1960), pero esta novela está desarrollada en un ambiente rural sin el contexto de barriada que tiene la primera. Por otro lado, tenemos a *Lima, hora cero* (1954), una serie de cuentos de Enrique Congrains, donde se desarrolla el

tema de la barriada e incluso se menciona el desalojo de una de ellas en el gobierno de Manuel Prado Ugarteche, pero en el libro no encontramos la imagen de la mujer como parte de un proceso subjetivo.

En *No una, sino muchas muertes* (1957), la protagonista se encuentra en una barriada urbana cerca al río Rímac (debemos tener en consideración que la primera barriada en ser reconocida en el gobierno de Manuel A. Odría fue “27 de octubre”, llamada así en honor al día del golpe de Estado que realizó y que actualmente se le conoce como el distrito de San Martín de Porres). En ese contexto el Estado orienta sus esfuerzos no a una política paternalista, como se dio en el gobierno de Manuel Odría, sino a lograr la participación activa de los habitantes de las barriadas.

Es necesario señalar que los personajes de estos cuentos viven en las barriadas, pero es interesante notar que el aspecto resaltante no es solamente su proceso de inclusión en Lima, sino en su poder de agencia y construcción de un universo. En *No una, sino muchas muertes* observamos las relaciones de poder en un nivel de intersubjetividad que reproduce lo que sucede en el contexto general del país. Lo dicho se evidencia en el cuento “Lima, hora cero” y “El niño de junto al cielo”, pero se realiza desde la mirada de un personaje y no de un círculo social como en los textos seleccionados. También Julio Ramón Ribeyro desarrolla el tema de ocupación de barriadas y posterior desalojo en el cuento “Al pie del acantilado” (1959), donde hace referencia a la ocupación de las pampas de Comas.

La perspectiva del personaje niño-adolescente en ambientes de marginalidad, barriadas y tugurios, aunque con personajes de distinta naturaleza, aparecen en *Los gallinazos sin plumas* (1955) y en *Los Inocentes*

(1961). En el primer caso, el cuento se desarrolla en la barriada. José Matos Mar (2012) indica que:

En la margen izquierda, surgieron Reinoso, Mirones y Carmen de La Legua. También aparecieron pequeños agrupamientos en el cruce del puente el Ejército y la parte estrecha e izquierda del río Rímac. Allí estaba El Montón, famoso relleno sanitario limeño. En torno a él existían chiqueros o chancherías cuyos dueños informales ocupaban, para facilitar y asegurar su negocio, precarias viviendas. El asentamiento ofrecía un espectáculo deprimente. Numerosas familias escarbaban y seleccionaban a basura, especialmente niños y niñas, para su venta y subsistencia, mientras los jefes de familia criaban y alimentaban con los desperdicios seleccionados a cientos de cerdos. (p. 117)

La descripción del personaje niño dentro de un ambiente miserable y bajo la dominación de un adulto se aborda en detalle en “Los gallinazos sin plumas”. Al respecto, Fernando Carrasco Núñez (2014) indica que: “de la misma manera se plantea, en algunos cuentos, una polaridad bien marcada entre el mundo de los adultos y la visión particular que presentan los niños en torno del mundo que los rodea. Los niños aparecen como personajes marginales frente al orden impuesto y gobernado por los adultos”. (p. 61)

El mundo gobernado por los adultos produce que la relación con los niños vaya a los extremos de la violencia y el trabajo enajenante. Estos elementos despersonalizan a los niños porque nos lo presenta sin las características propias de la infancia (a no ser por el momento del encuentro y adopción de Pedro). De tal manera, que la liberación de los cuerpos de los niños solo es posible mediante la violencia.

En el segundo, caso la imagen del sujeto andrógino hace posible esta liberación. *Los Inocentes* se desarrolla en un tugurio del centro de Lima, como indicaba el subtítulo de la novela, “Relatos de collera”, una forma de agrupación

juvenil con un universo simbólico caracterizado por la violencia y la delincuencia.

Julio Ramón Ribeyro también ha retratado en sus cuentos las experiencias vividas en el tugurio, puesto que estos espacios eran ocupados en su mayoría por una población asalariada de baja calificación que encontraba atractiva su ubicación en el viejo centro administrativo y comercial de la ciudad.⁹ Al estar al margen de la sociedad civilizada y del propio trabajo enajenado hay más posibilidades de liberar el cuerpo, la libido más allá de lo socialmente útil.

1.4.2 Julio Ramón Ribeyro: la identidad como proceso

Según Augusto Higa Oshiro (1989), en Ribeyro se dan muy nítidamente todas las estaciones de la visión literaria de la pequeña burguesía. Esta, según el autor:

Posee tres elementos que no necesariamente andan juntos. En primer lugar, suele acercarse a los estratos más bajos de la sociedad, esboza las condiciones de pobreza y se adhiere a su causa en un tono positivo por lo general [...]. En segundo lugar, considera los sistemas retrógrados y se muestra anti-colonial, anti-feudal o anti-aristocrático. En tercer lugar, desarrolla el esquema de la clase media, traza sus personajes más característicos, desarrolla sus mejores ambientes y por ende sus situaciones de conflicto". (p. 15)

La identidad adolescente en Ribeyro, por lo tanto, se nos presenta desde los estratos más bajos. En el caso de "Alienación" no se muestra la barriada propiamente dicha, pero el personaje, de forma individual, pertenece a una minoría predeterminada (un zambo que vive en el último corralón del callejón).

⁹ Estos cuentos son: "Interior L", "La tela de araña", "Junta de acreedores", "Explicaciones a un cabo de servicio", "Los merengues", "Dirección equivocada", "El profesor suplente", "Una aventura nocturna".

No obstante, tendríamos que indicar que no se presenta la segunda característica, puesto que más que ir en contra de un sistema retrogrado expresa en la descripción de la vida y fin de Roberto López una moraleja ya conocida y que está alejada de mostrarse como anti-colonial y anti-feudal

Guillermo Nugent, en “Apología de Bob (Lo esencial es visible a los ojos)” (2012), hace referencia a una nueva forma de comprender la identidad como un proceso que puede ir en contra de lo establecido. Por eso, no podemos caer en determinaciones y calificar a Bobby como alienado, sino como un sujeto que busca construir su identidad.

En las novelas de Julio Ramón Ribeyro, *Crónica de San Gabriel* (1960) y *Los Geniecillos Dominicales* (1973), respectivamente, es recurrente encontrar al personaje contemplativo adolescente que no se percibe como agente, sino únicamente como sujeto que observa, al punto que ni sus propias voces se escuchan.

Aunque se logra un alto nivel de reflexión en la narrativa de Ribeyro, sus novelas expresan el desencanto de sus personajes y si estos reflexionan, lo hacen por medio de sus experiencias. Es en “Alienación”¹⁰ donde se puede ver a un sujeto que construye una identidad expresada en el cuerpo que sale de los esquemas, por eso es que “los otros” (adolescentes, niños y narrador) buscarán que no salga de lo preestablecido. Otro cuento de Ribeyro que incluye un personaje afrodescendiente es “De color modesto” (1961), pero recordemos que no es protagonista, sino alguien secundario. Además, de que tampoco muestra el proceso de configuración visto en “Alienación”, por la

¹⁰ Algunos otros cuentos donde se puede encontrar la carga discriminatoria que tiene “Alienación” son “De color modesto” y “La piel de un indio no cuesta caro”. Es importante enfatizar que en “Alienación”, el protagonista es quien interpela al grupo social.

presión social que finalmente diluir lo que aparentemente era una relación de igualdad y honestidad.

Proponemos que personajes como Bobby están más cercanos a la figura de los héroes y heroínas modernos, aunque en otro contexto. También observamos que existe una mezcla de modernidad y posmodernidad dentro de un mismo personaje, elemento que hace peculiar la narrativa de estos años por encontrarse siempre en los límites, en las fronteras y den la apariencia de lo indefinido.

Según Miguel Gutiérrez (1988) Ribeyro desarrolla cuentos de todas las clases sociales, todos los ambientes y temas, pero sus personajes siempre tienen el signo de librar una batalla sin esperanza. Al respecto, tomemos en cuenta que se busca llegar a un objetivo y en esto radica el carácter moderno de los héroes de los cuentos de Ribeyro.

En este sentido, el proceso de la migración logró formar un espacio miserable y relaciones sociales igualmente discriminatorias, pero en dicho espacio se propició la construcción de un sujeto marginal con una subjetividad propia y con un manejo propio de su cuerpo, ambos considerados bases sólidas de la configuración de la identidad.

1.4.3 Mario Vargas Llosa: el estigma en el sujeto

Según Antonio Cornejo Polar (2000) es posible distinguir en la obra de Vargas Llosa en dos etapas: una que va desde *Los jefes* (1959) hasta *Conversación en La Catedral* (1969), e incluye *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966) y *Los Cachorros* (1968); y otra segunda, en la que aparecen *Pantaleón y las visitadoras* (1973) y *La tía Julia y el escribidor* (1977).

Los Cachorros está considerada dentro de la primera etapa, donde se muestra que la narrativa del autor obedecía al principio en el que la literatura era concebida como: “forma privilegiada del conocimiento de la realidad y de la expresión de la conciencia social sobre el mundo aunque guardando una celosa autonomía estética” (Cornejo Polar, 2000, p. 229). En las novelas mencionadas, tal vez con excepción de *La casa verde*, aparece el personaje adolescente y juvenil, quienes desarrollan sus experiencias, básicamente, orientadas a la sexualidad en medio de la mirada de los círculos sociales respectivos.

José Miguel Oviedo, en su trabajo *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad* (1982), indica que con la publicación de *La ciudad y los perros* se tiene una nueva visión de la narrativa moderna en el país, en lo que respecta al género de la novela. En ella el autor profundiza en el mundo adolescente, aunque anteriormente había tocado el tema con *Los jefes* (1957), pero será la historia del colegio militar la que mejor representa esta identidad.

Sin embargo, es en *Los Cachorros* donde el universo infantil y adolescente de clase media confluye. Los adolescentes de *La ciudad y los perros*, su novela más cercana temporalmente, se encuentran en una institución represiva por naturaleza que vuelve difusas las pulsiones del cuerpo. En *Los Cachorros* al cuerpo, entre infantil y adolescente, se agrega el estigma de la castración. Julio Ramón Ribeyro, al ser partícipe de la clase media, en la que se ubica Mario Vargas Llosa, orienta sus cuentos también hacia este universo adolescente en “Los Eucaliptos” (1956), pero la orientación es hacia la nostalgia y no hacia los sujetos y su identidad.

Respecto a la obra de Mario Vargas Llosa, Miguel Ángel Huamán (1999) menciona que se encuentra dentro de una lógica de racionalidad instrumental que la industrialización del país iba imponiendo, paralela al crecimiento del mercado en la vida nacional, exigía un nuevo orden simbólico y una concepción espacio-temporal diferente.

En sus novelas aparece esta racionalidad instrumental que flexibiliza el tiempo del relato y afina la visión en los espacios de confluencia, cerrados por el autoritarismo, como son la escuela o la ciudad. En ellos emerge la dimensión subjetiva de raigambre moderna a través de la conciencia de personajes atrapados en acciones y conflictos internos. El personaje colectivo e histórico de la narrativa indigenista ha sido sustituido por el individual y manipulador de la narrativa urbana. (p. 14)

Las características mencionadas por Miguel Ángel Huamán se pueden confirmar como recurrentes en la narrativa de los años cincuenta, pero es necesario resaltar el hecho de que si bien es cierto se presentan los espacios cerrados por el autoritarismo, es en ellos donde se pueden ver las pulsiones que el contexto social reprime. Muestra de ello son sus novelas eróticas o los personajes con características eróticas notables.

Además, desde nuestra perspectiva, la ciudad ocupada por los adolescentes no sería un espacio autoritario considerando que, en las novelas y cuentos que forman parte de este trabajo, son los sujetos quienes construyen un universo en la calle, el barrio, la barriada, las plazas y otros lugares que se configuran como espacios de encuentro, expresión y construcción de su identidad.

En la novela *El elogio de la madrastra* (1988), el personaje Fonchito es un niño de doce años ubicado en la indefinición niño/adulto y con intenciones que también llegan a ser ambiguas. En este personaje vemos una relación entre reflexión y deseo, pues de acuerdo a los proyectos que se traza sí logra

ganar y satisfacer su deseo sexual escondido en su aparente inocencia y consigue que su padre expulse a la madrastra. Sin embargo, no se encuentra en un círculo social que le dé un sentido a su identidad. Esta, al igual que en la primera parte de *Travesuras de la niña mala* (2006), novela de contenido erótico, donde los adolescentes son sujetos activos y reflexivos; sin embargo, la identidad adolescente y el sujeto estigmatizado por el grupo social se desarrolla ampliamente en *Los Cachorros*, puesto que “el otro”, está pendiente de la configuración del sujeto.

1.4.4 Oswaldo Reynoso: imágenes del sujeto andrógino

En el estudio de Jorge Eslava *El universo adolescente en Los Inocentes* (1994) se presenta una visión amplia de este universo. Efectivamente, se hace una aproximación al tema de la ambigüedad del personaje adolescente. Desde nuestro punto de vista, es necesario tomar en cuenta que los adolescentes en la narrativa obedecen a un contexto social, es decir, influyen en su contexto y a la vez son configurados por él.

Como en el caso de *No una, sino muchas muertes*, los protagonistas de las novelas de Oswaldo Reynoso se desenvuelven en un contexto urbano marginal conocido como tugurios del centro de Lima y hay un punto en común en ellos, la ambigüedad o incluso en su forma más directa, la homosexualidad. Recordemos que la publicación de *Los Inocentes* (1961), bajo el título de *Lima en rock*,¹¹ por los temas que trataba como: la homosexualidad, el entorno

¹¹ La primera edición de *Los Inocentes* se tituló *Los Inocentes. Relatos de collera* en 1961. La segunda edición se realizó en 1963, con Populibros, y por influencia de Manuel Scorza, con el título *Lima en Rock* en 1975. La tercera edición se publica con el título y subtítulo originales.

marginal y delincuencial de los adolescentes provocó que la prensa de esa década propusiera, incluso, la extinción del título de docente del autor, entre otros calificativos a la novela que anularon el mérito que ahora se le reconoce.

El tema en cuestión se encuentra a lo largo de las obras de Oswaldo Reynoso, donde se puede ver siempre la figura del personaje andrógino: Cara de Ángel, en *Los Inocentes* (1961); en *Los eunucos inmortales* (1995), el joven Qui Changhu; en *En busca de Aladino* (1993), Lin; en *El goce de la piel* (2005), el adolescente Malte; y *En Octubre no hay milagros* (1966), el personaje homosexual don Manuel. Se puede encontrar como un punto crucial que la represión política está relacionada con la expresión de la literatura teniendo como protagonistas a los adolescentes y su sexualidad en sus diferentes ámbitos.

La literatura de esos años tiene la función de ser una expresión de los deseos, las pulsiones de la juventud de ese tiempo y, a la vez, presentar a los personajes de las barriadas y tugurios como sujetos que pueden construir y crear códigos nuevos, para dar a conocer una sexualidad. Al ser presentados como sujetos con una sexualidad es también un espacio de relaciones de poder, ya que las clases dominantes siempre han tenido el interés de no reconocer en los otros una sexualidad propia. Por esta misma razón el interés de los dominados cambia, pues si antes el reconocimiento de una sexualidad era considerada como un privilegio de los dominantes, estas novelas son muestra de que los dominados realizan esta construcción de la sexualidad mediante el cuerpo, los cuales son medios para construir una identidad y generar reflexión desde lo más bajo.

1.5 La identidad como respuesta

La narrativa urbana a partir de 1950 adquiere nuevas características que corresponden, a su vez, al proceso de transformación de la ciudad, específicamente la capital. Estos cambios socioculturales permiten que en la narrativa peruana se construyan nuevos personajes, entre los cuales destacan los adolescentes. Estos se encuentran en un estado liminal, entre el mundo infantil y la adultez. En ese sentido se enfatiza en su aparición en el ámbito literario y como sujetos que utilizan su cuerpo como medio para construir su identidad dentro de un espacio por configurar, como es la ciudad. Estos espacios en proceso de construcción, como las barriadas y los tugurios, propician la aparición de una característica básica de estos personajes: el uso del cuerpo. Lo que se podría considerar como particularidad de la narrativa urbana: ciudad, identidad y cuerpo adolescente.

Entre las décadas de 1950 y 1960 el contexto social y político corresponde a los gobiernos de Manuel A. Odría (Ochenio), Manuel Prado Ugarteche, la Junta Militar, Fernando Belaúnde, Juan Velasco Alvarado y Francisco Morales Bermúdez. Desde nuestra perspectiva este contexto produce una actividad social y literaria peculiar, puesto que el adolescente, su cuerpo y sexualidad comienzan a expresarse como una forma de resistencia o respuesta al contexto social represivo. Al tratarse de un periodo de represión y también de inestabilidad, la orientación de la educación en los adolescentes restringe su subjetividad. Además, considerando que la aristocrática sociedad limeña del cincuenta, por influencia de la Iglesia, en lo que respecta a la sexualidad del sujeto es una sociedad con tabúes y esto hace aflorar pulsiones, principalmente las referidas al sexo, el cuerpo y el uso que se hace de este.

No debemos dejar de lado que buscar una novela total que represente por completo los procesos sociales de la década del cincuenta es imposible. El mismo hecho de reconocer un proceso implica un dinamismo que difícilmente hubiera sido expresado en su totalidad por un solo autor o una novela. Lo que sí podemos ver es que a lo largo de esta Generación se ha buscado resaltar al sujeto en busca de una individualidad que trascienda al grupo.

En síntesis, el contexto social de las décadas del cincuenta y del sesenta mostraron, entre otras, las siguientes características: 1) en lo político, un gobierno militar represivo, y en lo ideológico la intolerancia de la Iglesia, 2) la transformación del espacio urbano, específicamente Lima. Estos aspectos logran que surja una nueva narrativa urbana con intereses distintos a los que había tenido hasta entonces. Primero, el espacio, la ciudad transformada por las migraciones; segundo, los adolescentes que son representados como personajes que construyen un universo simbólico antes no percibido; y tercero, las referencias a la sexualidad y al cuerpo. Estas categorías son claves, puesto que los adolescentes estuvieron presentes en décadas anteriores, pero no con la trascendencia y relevancia que se produjo en esta Generación.

CAPÍTULO II

SEXUALIDAD Y PODER EN *NO UNA, SINO MUCHAS MUERTES*

En este capítulo se presenta a Maruja, el personaje central, como sujeto que subvierte el orden en un universo masculino y obtiene poder. De esta manera se desarrolla la imagen del cuerpo femenino adolescente, el cual pasa de ser un cuerpo para otros a un cuerpo para sí, manipulador y reflexivo. Este proceso se produce en un entorno marginal donde las relaciones adolescentes se muestran con la exuberancia del hampa. La orientación que sigue este proceso es desde lo bajo-exterior-corporal hacia una reflexión profunda de su sexualidad e identidad.

2.1 Mujer¹² y poder

En *No una, sino muchas muertes* se puede identificar un discurso distinto al de otras novelas escritas en la década del cincuenta, puesto que se

¹² En la literatura peruana de esas décadas no se pueden ver muchos personajes femeninos adolescentes que utilicen su cuerpo como medio de expresión e instrumento para lograr sus fines. Mario Vargas Llosa, no ha tocado el tema en profundidad con los personajes de Urania Cabral en *La fiesta del chivo* y la protagonista de *Travesuras de la niña mala*, al menos en la primera parte, además de pertenecer a décadas lejanas a las que se estudian.

trata de un personaje femenino. La protagonista erige su cuerpo, es activa, dirige y construye momentos. Al respecto, Enrique Congrains (1988) menciona lo siguiente:

No una, sino muchas muertes no versa sobre la miseria de los basurales, ni sobre la explotación de locos-vagabundos, ni sobre la juventud lumpen de los infra muros limeños y que su intencionalidad –tanto en mi propósito consciente como en su resultado final, independiente ya del autor– gira en torno a dos preocupaciones centrales: la situación de la mujer, y la cuestión de la toma del poder.
(p. 9)

El entorno donde se desarrolla la novela, un lavadero de pomos habitado por locos y rodeado de basura y mugre, determina el sentido y el discurso de la sexualidad activa de Maruja. Es así que el cuerpo es leído hasta en sus mínimos detalles, como en los gestos, las miradas y los diálogos. Teniendo en cuenta estos elementos podemos dividir la novela en dos partes:

- La primera parte nos presenta el entorno y abarca las relaciones entre Maruja y Alejandro. Presenta la idea del cuerpo femenino reflexivo y manipulador que tiene el sexo como eje central de orientación y sentido (Capítulos I al X).
- La segunda parte constituye la orientación de Maruja para ser líder de la pandilla de Mirones, el robo de los locos y la desintegración del grupo, a quienes deja al final para tener un nuevo comienzo que es posible avizorar teniendo en cuenta las características de la protagonista. (Capítulos X al XIX).

En *No una, sino muchas muertes*, vemos una estética basada en el cuerpo y la sexualidad de la protagonista. Rocío Silva Santisteban (2001) indica que: “una estética anclada en lo corporal es de alguna manera una estética que regresa al eje materialista para generar una postura sobre nuestra relación con

la cultura. El cuerpo es en definitiva, junto con la muerte la única certeza que nos resta. Es lo dado y lo construido al mismo tiempo”. (p. 295)

El personaje femenino de la novela configura su identidad a través de su cuerpo que, pese a estar determinado (nos referimos al género), puede ser erigido; puesto que los mismos códigos que rigen sus acciones no son naturales, sino contruidos socialmente. Para Anthony Giddens (2000): “la sexualidad es un constructo social, que opera en campos de poder y no meramente un abanico de impulsos biológicos que o se liberan o no se liberan. (p. 31)

A lo largo de la novela vemos que el poder funciona a manera de gozne. En el primer espacio, que es el lavadero, el personaje de la vieja tendría el poder oficial por ser la dueña, pero hay que considerar que por la naturaleza del negocio este se encuentra al margen de la ciudad oficial. En este espacio las adolescentes que trabajan en el lavadero están subordinadas y los locos tienen la categoría de objeto. Se puede identificar un segundo espacio que es el barrio de Mirones desde el cual surge la pandilla de Pepe, un grupo compuesto netamente de adolescentes que maneja códigos de masculinidad.

La relación que tiene la pandilla de Mirones con el lavadero interviene Maruja quien ejerce un poder basado en la sexualidad. La protagonista elabora, crea y recrea un discurso de poder por medio de su cuerpo. Respecto al personaje de Maruja, Enrique Congrains (1988) indica lo siguiente:

Maruja [...] no solo se apodera de su muchacho—hombre, sino que además arrebatada a viva fuerza una jefatura, la de esa banda de adolescentes del lumpen limeño. Y si observamos que tradicionalmente lo único que suele alcanzar una mujer cualquiera es alguna potestad sobre los hijos o un status —misérnico, regular o prospero, en el fondo no interesa cuál de estos— bajo la “protección” de un marido, lo que consigue Maruja no se queda allí: por añadidura

logra, aunque en seguida fracase, apropiarse de un medio de producción económico [...]. (p. 10)

En 1954, Enrique Congrains escribe la serie de cuentos *Lima, hora cero*. En esta década el Estado orienta sus esfuerzos a lograr la participación activa de los habitantes de las barriadas. Los personajes de estos textos viven en las barriadas, pero es interesante notar que lo resaltante no es su proceso de inclusión en Lima, es decir el poder de agencia y construcción de un universo. Sin embargo, en *No una, sino muchas muertes* sí observamos relaciones de poder en un nivel de intersubjetividad, que es como una reproducción de lo que sucede en el contexto general del país expresado en *Lima, hora cero* y “El niño de junto al cielo”.

2.2 Identidad desde la barriada

La novela se desarrolla en la urbanización 27 de octubre, la primera barriada en convertirse en distrito, San Martín de Porres, durante el gobierno de Manuel A. Odría en 1951. De la barriada surgió el barrio marginal Mirones y la ocupación de las dos márgenes del río Rímac, donde se encuentra el lavadero y todo lo que representa.

La barriada tuvo como característica fundamental la marginalidad, ya que estos asentamientos se establecieron al margen de lo oficial y crearon sus propios códigos y formas de vida derivadas de la experiencia de los migrantes. La marginalidad, como categoría de la narrativa urbana, obedece en gran parte al entorno y a los grupos sociales que sobreviven, pues es su forma de afrontar la vida.

El lavadero tiene como escenario de fondo los montones de basura blandos y humeantes que sofocan todavía alguna fogata, como vemos en el siguiente pasaje:

Precediendo a Bertha, al fin emergió del humo que cubría gran parte del basural, y poco a poco, como para reencontrarse, fue tomando contacto con las referencias habituales del paisaje: al fondo, a medio kilómetro de distancia, sobre el barranquito que daba al acequión paralelo al Rímac, la silueta del lavadero de pomos, y en el trecho que aún debían andar en aquel restante sector húmedo, vegetal y podrido, los chanchos y los gallinazos, repartidos por toda la blanda superficie limpiada previamente por otros hombres y animales de lo útil para las reventas y de lo provechoso para el engorde y sobrevivencia. (Congrains, 1988, p. 23)

En el estudio de “Los gallinazos sin plumas” de Santiago López Maguiña (2012) encontramos reflexiones respecto a los espacios marginales, las cuales haremos dialogar con *No una, sino muchas muertes*. Así tenemos lo siguiente:

En ese universo se puede distinguir tres zonas: en primer término, las calles de las “casas elegantes”, de aquellas donde acuden los “gallinazos sin plumas” a recoger restos de basura [...]. En segundo lugar, están los “corralones” como aquel donde viven los nietos, el abuelo y sus animales. Estos “corralones” pueden situarse en la misma área que los “suburbios” y que los terrenos baldíos [...]. En la tercera zona, por fin, el muladar, donde se vierten los restos de basura procedentes de la ciudad. (p. 20-21)

En comparación con *No una, sino muchas muertes*, tenemos que, en primer lugar, el lavadero de pomos es parte del basural y Maruja encuentra en su cuerpo la manera no solo de sobrevivir al ambiente descrito, sino de construir algo más duradero y orientarse hacia un objetivo. En segundo lugar, en el espacio que rodea el lavadero Maruja ha construido lugares íntimos. Nos referimos a las dos covachitas donde lleva a sus compañeros de turno. Respecto a la relación del muladar o basural con los sujetos, Santiago López Maguiña (2012) indica que: “el muladar se define por su pestilencia, invasora del cuerpo, y que tiende a expulsarlo de sí. Es presencia de un mundo que no

podría ser integrado en el mundo propio. Por otro lado, es conjunción que reúne todo lo abyecto, que es todo lo inservible, lo que no tiene lugar en la ciudad”. (p. 23).

El muladar, con todas sus características, es el espacio donde se ha levantado el lavadero de pomos. Es un lugar marginal que invade el cuerpo de Maruja, quien en medio de lo inservible, lo abyecto y lo bajo logra lo más subjetivo de sí misma. Santiago López (2012) nos dice también que: “lo más saltante es el ‘olor nauseabundo’ del muladar. Ese olor que llega hasta los pulmones, que toca y hiere a los nietos, que penetra el cuerpo propio y llega agresivamente a la carne, al centro sensible de donde nace la significación”. (p. 24)

El cuerpo es el centro sensible desde el cual Maruja se configura. Su objetivo no consiste en salir del ambiente del basural, porque es consciente del entorno donde se desarrollan sus relaciones. Al contrario, el ambiente no es obstáculo para la configuración de su identidad, antes bien funciona como estímulo para el uso de su cuerpo. Ahora bien, para el individuo, los modelos de estilos de vida son expresiones que influyen en la identidad, pues estos son diversos y dinámicos. Norma Fuller (1998) indica que:

Los modelos que se le presentan como opciones de estilos de vida no están restringidos a los de su experiencia concreta, sino que se abren en un abanico aparentemente infinito de alternativas. Cada sujeto realiza su síntesis particular de ellas. Esto supone una reflexividad creciente frente a las opciones que se presentan. El hecho de escoger significa separarse y reflexionar. En este proceso se adquiere distancia frente a las propias representaciones. Ello incentiva enormemente la capacidad reflexiva y cambia sustantivamente la relación del sujeto con las normas vigentes. En adelante ya no se las acepta de manera automática sino previa evaluación consciente. (p. 29)

Maruja, como sujeto de acuerdo a su experiencia sexual, puede escoger entre las alternativas que se le presentan y hacer una síntesis de ellas. Así, se detiene y reflexiona entre la opción que plantea Alejandro, que ella también se ha planteado; la que propone Pepe más adelante, entre otras. Es en esta diversidad que su capacidad reflexiva resalta sobre los demás y se construye un proyecto propio.

Por otro lado, el contexto de Maruja es una barriada la cual, por la clase social que representa, tiene un ámbito de acción limitado; sin embargo, es un espacio dinámico que produce nuevos significados para la identidad. José Matos Mar (1986) plantea que el desborde popular de la década del ochenta, hace referencia a una dinámica que procede de la movilización espontánea de los sectores populares que, cuestionando la autoridad del Estado y recurriendo a múltiples estrategias y mecanismos paralelos, están alterando las reglas de juego establecidas.

De esta manera, Maruja va creando nuevas pautas de conducta, un estilo de vida y una forma de organización en el grupo generando una dinámica en su identidad que no se hubiera generado por la clase social a la que pertenece, por su tipo de trabajo y el entorno en el que vive. Ello debido a que el sujeto que vive en la barriada se les clasificaba como personas que solo deben y pueden sobrevivir, y en quienes el cuerpo únicamente es pensado como instrumento de trabajo. Desde una mirada diferente, vemos que los elementos de la barriada hacen de la sexualidad un objeto estético.

2.2.1 El hampa exuberante

Según George Bataille (2002) solo el hampa es exuberante, está lejos del mundo del trabajo y está prácticamente entregado al ocio. Por medio del trabajo el hombre da orden al mundo material y se reduce a una cosa entre las demás. El trabajo humano, esencial para el hombre, es lo único que se opone sin equívoco a la animalidad.

El estado de marginalidad de la protagonista de *No una, sino muchas muertes*¹³ y de sus acompañantes es el mundo del hampa¹⁴, por eso las expresiones corporales de Maruja están cargadas de erotismo.¹⁵ Es el entorno el que produce su acercamiento a la animalidad y los lleva a tomar conciencia de que son sujetos u objetos con significado erótico.

Para Bataille (2002) es la animalidad o exuberancia sexual lo que nos impide ser reducidos a cosas. Por el contrario la humanidad tiende a transformarnos en objetos a expensas de la exuberancia sexual. Cuanto más humanizados los hombres más reducidos en su exuberancia. Esta exuberancia es la característica del personaje femenino adolescente en *No una, sino*

¹³ Lo mismo se puede aplicar a la novela *Los Inocentes*, donde podemos ver a los protagonistas adolescentes con una carga homoerótica que no se puede encontrar en otra novela en estos años.

¹⁴ La exuberancia del hampa está relacionada al entorno y actividades marginales. En el programa de televisión "Al sexto día", edición del 02 de mayo del 2015, se presentó un reportaje en el cual mostraba cámaras de vigilancia que habían captado el momento preciso en el que parejas tenían intimidad. Una característica reiterativa de estas parejas fue que estaban al margen de lo oficial, pues en un caso, eran recicladores y tenían relaciones sexuales entre la basura. Mientras que las otras parejas, correspondían a adolescentes y jóvenes que de la misma forma buscaban calles escondidas, oscuras y sucias donde, si bien en algunos casos no se concretaba el acto sexual, sí realizaban rituales eróticos.

¹⁵ Respecto al erotismo en el mundo del hampa se puede hacer una comparación con el estudio de Juan Carlos Ubilluz, titulado "El perreo: la perversión como mercancía", donde indica que los jóvenes danzantes del perreo no sienten vergüenza de asumir la posición del inútil, del improductivo, del desecho o lumpen. Los jóvenes que asisten a las matinées-perreo reclaman su derecho al goce cuando se supone que deben trabajar. La sexualidad se expresa en todo su significado con este baile, pero solo para el goce y como no se identifican del todo con él adquieren, por lo tanto, esta exuberancia.

muchas muertes. Maruja no se encuentra en el mundo del trabajo formal, por eso su cuerpo todavía conserva parte de esa animalidad que la rescata de ser un objeto dedicado al trabajo. Tampoco puede ser reducida a la categoría de cosa porque en ella la exuberancia funciona como un núcleo a partir del cual define su identidad. Según James Higgins (2006), la protagonista usa su sexualidad como una forma de escaparse de la realidad: “la promiscuidad sexual constituye para Maruja la única escapatoria de su rutina gris y desmoralizadora y los otros protagonistas, una pandilla de muchachos adolescentes, llevan una vida sin rumbo [...]” (p. 271-272). Sin embargo, esta promiscuidad es parte de la exuberancia del hampa y Maruja, pues al estar consciente de lo que es y de donde está no busca escapar de este entorno. Ello lo podemos notar cuando el autor empieza a describir los planes para el nuevo lavadero.

Es en este ambiente de basura y trabajo casi inhumano donde Maruja reflexiona sobre su cuerpo porque mantiene su exuberancia. El orden que le da al mundo no se realiza desde la mirada de quien está esclavizada por el mundo laboral —situación que propone Alejandro, al mencionarle que podrían trabajar en un fabrica y hacerlo cada vez que quieran—, sino desde la informalidad. Es allí donde ella percibió que su cuerpo responde a sus sentidos y al placer, por eso rechaza la idea de entrar al mundo laboral formal, porque este sí la sustraería del goce que vive en el proceso de búsqueda de su identidad y su relación con los otros.

La construcción de la identidad de Maruja se evidencia en el hecho de que en medio del espacio marginal puede generar sus propios espacios, dos en realidad: las covachitas. Estos ambientes son expresión de la apropiación

de un lugar personal donde fortalece su identidad, pues en ellos observamos la acumulación de objetos rescatados de la basura y como el lugar alternativo para llevar a sus acompañantes.

Yacían como dos tibias aves agónicas, desparramados sobre la tierra húmeda de la covachita y bajo el certero avance de los brotes del matorral, el con las piernas abiertas y laxas y la cabeza reclinada contra el brazo de Maruja y ella encogida sobre sí misma, hecha casi un ovillo de ternura [...]. (Congrains, 1988, p. 91)

Los momentos de soledad y reflexión también están relacionados con los espacios donde Maruja orienta sus acciones. Por ejemplo, cuando cae al margen del río sin falda y se refugia en una de sus covachitas, en este momento reflexiona desde su cuerpo para determinar sus acciones futuras en espacios íntimos.

Pensó que estaba allí, en el caluroso cauce del acequión y al pie del lavadero de pomos, pagando con ese deplorable ánimo entre frustrado y ofendido su inconsecuente afán de penetrar en el muchacho a través de las palabras y el mutuo conocimiento, pero fue una pomposa manera de razonar [...] y ella misma no era del todo inocente con su luminosa gorrita roja y su tubo fluorescente, ni siquiera con el colchón del negro Manuel y mucho menos con su cándido propósito de transformar a Alejandro, redimiéndolo en el hondo fuego que le había querido ceder. (Congrains, 1988, p. 81-82)

De esta manera vemos que la función del espacio íntimo determina una correspondencia entre el sujeto y su cuerpo. Por otro lado, desde el cuerpo y la sexualidad, ella produce un espacio de reflexión sobre sus actos. El sexo vivido dentro de un entorno infernal, aunque influye en el yo de los adolescentes no los hace primariamente conscientes. Será a través de ambos elementos que se puede crear reflexión y la identidad del yo.

2.3 Cuerpo femenino

Según Michel Foucault (2003) se ha producido una histerización del cuerpo de la mujer. El cuerpo femenino fue analizado, calificado y descalificado como cuerpo integralmente saturado de sexualidad. En el caso de Maruja este es presentado efectivamente con un alto grado de sexualidad y orientado hacia un fin específico: el control del círculo social y el desarrollo de sus acciones para consolidar ese poder. El cuerpo femenino busca un objetivo, toma una iniciativa en el espacio privado y en el que también podría considerarse público, pero siempre dentro de los límites que corresponden al entorno en el que se desarrolla.

Para Joan Copjec (2006) la pasividad de lo femenino alude al hecho de que en la cultura evocada no se le permite ser la portadora de la mirada, sino que está condenada a ser objeto de ella. Está obligada a ser vista mucho más que los hombres, establece relaciones entre la mirada, los gestos y eso es lo más significativo. Sin embargo, el cuerpo de Maruja puede ser visto de dos maneras:

- La primera es tomando en cuenta las apreciaciones de Foucault, un cuerpo saturado de sexualidad. La sexualidad en el caso de Maruja llega a ser una coordenada para su identidad, su sexualidad está orientada por una reflexión.
- La segunda es como un cuerpo que ha pasado de ser un objeto para ser visto, es decir un cuerpo para otros, a uno para sí mismo; por lo tanto, es un cuerpo activo y manipulador, la misma que obedece a una actividad reflexiva y tiene un objetivo.

De esta manera, las dos coordenadas percibidas en la construcción de la identidad personal y social de Maruja serían: cuerpo y sexualidad. Ambos conceptos son producto de una actividad reflexiva que se utiliza para ejercer poder en el círculo social del que forma parte. Para Pierre Bourdieu (2000) el cuerpo femenino es la experiencia límite del “cuerpo para otro” para la mirada y discursos del otro. Por eso: “la mirada es un poder simbólico cuya eficacia depende de la posición relativa del que percibe y del que es percibido o del grado en que los esquemas de percepción y de apreciación practicados son conocidos y reconocidos por aquel al que se aplican” (p. 85). A través de su cuerpo y las reflexiones que elabora acerca de lo que puede hacer y lograr con él. Maruja orienta sus pensamientos hacia dos objetivos: unirse al grupo de Alejandro y liderarlo para adquirir un poder real, ya que antes ejercía un poder simbólico a través de palabras, gestos o miradas.

La dominación masculina, según Pierre Bourdieu (2000) convierte a las mujeres en objetos simbólicos en un estado permanente de inseguridad corporal, de dependencia simbólica. De ahí el uso de disposiciones como el deseo de llamar la atención y de gustar. Por eso, es necesaria la mirada de los demás para construirse porque están constantemente orientadas hacia la evaluación.

Por causa de esta dominación, la narrativa escrita por mujeres ha buscado reivindicar a la mujer teniendo, en su mayoría, la orientación de la reflexión desde la política o el ámbito social dejando de lado el cuerpo y el uso que ellas hacen de él. Estos elementos han sido abordados de forma superficial pues se cree que carecen de valor e interés para las mujeres comparado con otros asuntos más serios. Sin embargo, debemos considerar

que el cuerpo femenino tiene una profunda carga social. Efectivamente, puesto que el cuerpo de la mujer ha sido motivo de represión, violencia o, básicamente, un mero objeto para otros es necesario tomarlo como un elemento desde el que también se pueden proponer las reivindicaciones.

Así también, se considera que la mujer, que tanto tiempo estuvo recluida en la esfera privada, debe tener sus reivindicaciones en el ámbito público. Respecto del ámbito privado se puede decir que el cuerpo, la figura, los gestos y el sexo pueden ser aspectos importantes y formar parte de una alternativa para reivindicar la construcción de la identidad, tomando en cuenta que según el psicoanálisis lacaniano, en la mujer todo el cuerpo es un foco para el placer, mientras que el placer en el varón está centrado solo en los genitales.

Discursos como el que encontramos en el personaje de Maruja nos dan a entender que parte de la liberación de la mujer debe darse desde el cuerpo y la sexualidad, pues por medio de ellos puede lograrse de manera real e íntima una identidad para sí misma. El discurso elaborado por Maruja parte del uso que le quiere dar a su cuerpo, más allá de su propia búsqueda de placer. Esto tiene un objetivo concreto: la reflexión de la construcción de su identidad. Es significativo que la elaboración de este discurso se origine en el reconocimiento que hasta el momento le había dado a su cuerpo, por lo que decide no entregarse a cualquier amigo que le cayera bien, como efectivamente hacía antes, sino hacer coincidir su entrega con algunas virtudes que deberían tener sus compañeros. Con Alejandro su visión se hace más amplia ya que Maruja no permite que su cuerpo sea utilizado ni manipulado, antes bien lo orienta con el objeto de invertir los roles generando un cuerpo manipulador y activo. Es por esta razón que después de un único encuentro sexual con Alejandro rechaza

su oferta de “fábricas y camas” y opta por organizar su propio lavadero de pomos.

Vamos –insistió Fico–. Yo sé lo que te digo.
 ¿A dónde vamos a ir? –quiso saber ella. Alejandro, cuando ya había oscurecido, propuso fábricas, comida, diversiones y al final de todo eso, hacerlo cuantas veces quisieran, completar así, de ese preciso modo, la vuelta al mundo.
 No sé –dijo Fico–. Pero ahora tenemos que irnos de acá.
 Se encogió de hombros, satisfecha de que no hubieran rutas anticipadas: fábricas, mesas, boletos, camas. (Congrains, 1988, p. 111)

Para Pierre Bourdieu (2000) si la mujer dejar de existir únicamente para el otro y no permite ser vista como objeto para ser mirado, se convierte de un cuerpo para otro a uno para sí; de cuerpo pasivo y manipulado a cuerpo activo y manipulador. Consideramos que estas características solo la tiene Maruja y no sus compañeras Bertha, Domitila e incluso otro personaje femenino en la narrativa de las décadas que estudiamos.

2.3.1 Cuerpo manipulador

En *No una, sino muchas muertes*, vemos el cuerpo de Maruja como un espacio de sexualidad y de poder, porque por medio de la reflexión que desarrolla desde su sexualidad —expresada en su cuerpo y los usos que le da— esta se orienta a obtener una posición dominante dentro de un grupo social netamente masculino. Incluso, podríamos categorizar el cuerpo de la protagonista como un cuerpo manipulador, pues a través de él la protagonista ejerce el control en su círculo social.

Para comprender el cuerpo de Maruja como un cuerpo cargado de erotismo, citaremos a George Bataille (2002) quien nos dice que desde se

produjo la separación matrimonio/erotismo, este último se convirtió en una unión por intercambio que subraya el carácter mercantil, al regateo y el cálculo del interés.

El aspecto de la asociación económica, con miras a la reproducción, ha llegado a ser el aspecto dominante del matrimonio. Pero esta ha sido una evolución contradictoria. La vida erótica no puede ser regulada más que durante un tiempo. Las reglas al final tuvieron como resultado expulsar al erotismo fuera de las reglas, una vez disociado el erotismo del matrimonio, este cobró un sentido ante todo material. Las reglas que apuntaban al reparto de las mujeres-objeto de codicia fueron las que aseguraron el reparto de las mujeres – fuerza de trabajo. (p. 219)

La mujer como objeto de codicia pasó a ser objeto de fuerza de trabajo. Maruja es un ejemplo de esta diferenciación, ella permanece como objeto de codicia y con esa configuración se construye. Tener un trabajo informal como cocinera del lavadero —prácticamente en el mundo del hampa— y usar su cuerpo según sus proyectos y aspiraciones le confieren un erotismo que le permite escapar de los parámetros de una relación más o menos formal, de un trabajo común en una fábrica y de una lógica que la arrastraría a dejar de lado el uso de su cuerpo para su propio goce y expectativas.

El cuerpo manipulador tiene como fundamento la concepción de que el cuerpo femenino pasa de ser manipulado y estar hecho en relación al otro y para la vista del otro, a ser un cuerpo que puede tener una relación de instrumentalización para sí mismo y para el otro. Ello se logra cuando la mujer se convierte en un objeto de codicia y cuando el sujeto cuenta con la aspiración de lograr el poder dentro de su entorno.

2.3.2 Cuerpo grotesco¹⁶

Mijail Bajtín (2003) plantea que el cuerpo grotesco esta en movimiento. No está nunca listo ni acabado, está siempre en estado de construcción, de creación y, al mismo tiempo, construye otro que absorbe al mundo y es absorbido por este. En el cuerpo grotesco el rol esencial es atribuido a las partes y los lados donde él se desborda, rebasa sus propios límites y activa la formación de otro cuerpo. Por ejemplo, al vientre y al falo se les confiere una exageración positiva. En *No una, sino muchas muertes*, el cuerpo de Maruja absorbe el entorno y los elementos que se encuentran en él para construir su identidad personal y social.

La teoría de Mijail Bajtín se puede aplicar en esta novela en dos puntos 1) el cuerpo que se desborda a relacionarse con el entorno y 2) la orientación de la reflexión desde lo bajo-exterior-corporal. Este último punto es el que debemos desarrollar en mayor detalle. Señala que los episodios de Rabelais como, por ejemplo, el limpiaculos es una muestra de que el movimiento para la producción de algo sublime se origina en lo bajo y la vía de ascensión es

¹⁶ En la teoría del cuerpo grotesco de Mijail Bajtín desarrolla dos puntos: el cuerpo desbordado y la dirección que sigue el pensamiento desde lo bajo-exterior-corporal. En la novela de Enrique Congrains encontramos imágenes del cuerpo desgarrado, variante de la relación cuerpo/entorno. A continuación, mencionaremos dos escenas significativas:

- La escena en la que el perro muerde y desgarra el brazo derecho de Maruja; la siguiente cuando se produce el enfrentamiento con el perro y la muerte de este. En ambas la orientación de la reflexión cambia. Si en la primera parte el eje eran los genitales, en este caso es el brazo herido, desgarrado y palpitante, desde donde ella piensa y logra soluciones a los problemas futuros después del robo de los locos.
- La vieja degollada, por el zambo, su pareja. Aquí, el cuerpo degollado de la dueña del lavadero es, a la vista, la muestra de que Maruja no tenía razón. Aunque menciona la posibilidad de que puedan ser perseguidos por la policía, esto no fue argumento suficiente para detener la inminente disolución del grupo. El cuello cortado de la vieja, interpela como objeto al grupo. Respecto a Maruja, más que suprimir su interés en robar los toneles y la potasa que había en el lavadero, le da nuevos bríos para continuar su plan, pero la visión del cuerpo cortado de la vieja dismantela el plan. A partir de esta visión el plan retrocede y comienzan las dudas. El cuerpo desgarrado y cortado es el punto de reflexión y del sentido de las acciones hacia los sujetos que los hace “ser” y “hacer”.

mostrada en todos sus detalles: desde el ano, por el intestino, hasta el corazón y el cerebro.

Respecto a Maruja se puede atribuir que lo bajo está relacionado con su deseo sexual, presente a lo largo de la novela y en las acciones que desarrolla. Lo exterior es el entorno, el lavadero de pomos erigido entre los basurales; mientras que lo corporales el eje que la orienta. Este último obedece a una lógica que busca la construcción de su identidad por medio de pensamientos y reflexiones. Maruja avanza en la construcción de su identidad siguiendo esta vía descrita por Bajtín (2003), pues:

Es un cuerpo que siempre está en este movimiento, en construcción y reproducción y es un cuerpo que absorbe al mundo y es absorbido por él, además de resaltar el hecho que este cuerpo se desborda, este desborde y su conexión con el entorno es a través de los genitales, el vientre, las excrecencias, los orificios del cuerpo. (p. 285)

La categoría del cuerpo grotesco no puede ser utilizada en su totalidad. El cuerpo de Maruja no es del todo un cuerpo grotesco, puesto que Bajtín centra su análisis en el cuerpo masculino. El concepto es acertado cuando hace énfasis en los genitales de la mujer,¹⁷ ya que es a través del cuerpo y, específicamente, a partir del acto sexual y de entrega que la protagonista se puede realizar. Ella hace un recorrido que va desde lo bajo-exterior-corporal para llegar hasta lo más alto (la reflexión) y, en consecuencia, la identidad. Además, al tratarse de un entorno marginal y de un estado de subordinación en el que se encuentra por el hecho de ser mujer. Este proceso de reflexión actúa

¹⁷ La madre de Pantagruel proveyó a su hijo con una cantidad grandiosa de comida que salió de su vientre después de dar a luz, además en el muro hecho de vaginas que se propone para la defensa de la ciudad; en estos ejemplos vemos el principio generador del cuerpo grotesco que se está utilizando para este análisis.

como liberador del cuerpo de la adolescente y la ubica en una posición de poder, aunque sea de forma momentánea.

2.3.3 Cuerpo reflexivo

Resaltando la idea de que el cuerpo de Maruja lleva a cabo el proceso de construcción de su identidad —en base a un recorrido que va desde lo bajo, exterior, corporal, hasta lograr un proceso reflexivo de su identidad— se debe tomar en cuenta que este cuerpo se desborda y relaciona estrechamente con las personas del círculo social y los objetos de su entorno. Tomaremos algunas citas de “Los gallinazos sin plumas” debido a que el entorno descrito es similar en ambas novelas, los sujetos se encuentran inmersos en él y se relacionan entre sí teniendo como base el muladar, la basura y la marginalidad. Santiago López Maguiña (2012) refiriéndose al cuerpo en “Los gallinazos sin plumas” indica que:

Un actante es humano por las predicaciones que recibe respecto a los roles administrativos, a los roles culturales, a los roles sexuales y a los roles técnicos que cumple o puede cumplir en un mundo bárbaro como el que está representado en el relato. Inconcebible sería suponer que cumpliera roles políticos, artísticos, amorosos y científicos. Estos son roles que pertenecen a campos del ser, ajenos y extraños. (p. 37)

En la identidad de Maruja este es el punto crucial, ya que hay una concordancia entre la experiencia subjetiva, sensorial y satisfactoria de su deseo sexual con la parte lógica, racional y reflexiva. Esos campos del ser no le son ajenos ni extraños. De esta manera funciona el cuerpo reflexivo, como espacio de encuentro de estos impulsos y reflexiones para producir la identidad. En Maruja, el cuerpo es el eje rector del sentido de la acción, por eso puede intervenir en un proceso reflexivo como una nueva manera de

percepción y orientación basada en el sentir y la sensibilidad. Santiago López

Maguiña menciona (2012) que en el caso de “Los gallinazos sin plumas”:

El cuerpo es necesario para el trabajo, pero de por sí no es entidad operadora, no es entidad que actúa. Es indispensable un hacer que lo convierta en operador. La condición, entonces, para que el cuerpo propio pase a constituir factor de operación o de transformación, es el poder de trabajo, [...] se forma gracias a una práctica y un aprendizaje y que se establece como una memoria o una reserva de útiles y herramientas cognitivas. (p. 41)

Maruja se relaciona con el mundo del trabajo a través de su cuerpo que, en mayor medida, utiliza como instrumento de goce y placer. Estos usos que la protagonista hace de su cuerpo, aunque la acercan a la animalidad, le sirven para liberarse de ese entorno que esclaviza. En el entorno marginal de *No una, sino muchas muertes*, el poder se presenta no desde estructuras generales, sino desde microfísicas (personal e individual).

Es Maruja, quien se encuentra en una doble posición de subalternidad (es mujer y de una clase marginada), la que busca el liderazgo dentro de un círculo social marginado por las actividades ilegales que realizan como: el robo y la venta de locos. El poder funciona a manera de bisagra y en tensión entre ella y cada integrante del grupo, por eso sus posiciones serán cambiantes, subordinadas, pero también ostentarán el poder en determinados momentos, como por ejemplo el Michi, ostentará el poder desafiando a Pepe el líder de la pandilla y esto por influencia de Maruja; Fico, que en su primera aparición lo vemos ostentando el poder en representación de Pepe y, luego de la huida de Alejandro, está subordinado y hasta es golpeado por sus propios compañeros. El mismo Pepe, líder de la pandilla, y este sería el punto más notorio de la novela sobre este tema, pierde su poder ante los argumentos de Maruja, para finalmente mostrarse subordinado ante ella.

El poder que ejerce el cuerpo reflexivo, desde nuestra perspectiva, está de acuerdo con sus impulsos espontáneos entreverados con la sensibilidad y los afectos expresados en unos hábitos que se han tornado inconscientes para los sujetos.

2.4 Relaciones de poder

Según Michel Foucault (1999) el poder se ejerce en el interior de una red donde ocupa una posición de gozne; pues somos a veces gobernantes, a veces gobernados. Quien ejerce el poder ha de colocarse en un campo de relaciones complejas donde ocupa un punto de transición. Su estatuto ha podido colocarlo allí, pero es este quien fija las reglas a seguir y los límites que han de observarse. Con *Maruja* y *Los Inocentes*, por ejemplo, podemos notar la figura del poder como gozne en los personajes adolescentes marginales.

En *Los Inocentes* y *No una, sino muchas muertes*, el círculo impuesto es excluyente y represor. La sociedad formal hace que los círculos sociales menores e íntimos de *Maruja* y los personajes de *Los Inocentes* se desarrollen en un espacio de marginalidad donde existen comportamientos que no coinciden con los del espacio formal, y hacen que la construcción de la identidad de los protagonistas sea distinta a la de cualquier otro espacio.

No tocamos las grandes estructuras, sino aquellas formas solapadas en las que se encuentra el poder, el mismo que se ejerce desde los espacios sociales donde se desenvuelven los protagonistas. Una vez más podemos ver que el poder tiene diversas formas de mostrarse u ocultarse y que va más allá de la estructura oficial del mismo (Estado, policía, etc.), que en esta investigación no negamos, pero será enfocado desde los espacios cotidianos

del sujeto, donde sus imposiciones son menos visibles y por esa misma razón son más eficaces.

Duilio Carrera (1981), en su estudio sobre la narrativa de Enrique Congrains, nos brinda una perspectiva de *No una, sino muchas muertes* en la que identifica el lavadero de pomos como un microcosmos que representa la sociedad a nivel general. Así, nos indica que las experiencias vividas por Maruja en la novela serían también una representación de la lucha de clases por el poder.

Los procesos revolucionarios son procesos sociales que cumplidas las fases iniciales, devienen en un inevitable fracaso. Pues se asume como válidas la hipótesis histórica a saber, el desconocimiento de que son los grupos sociales los actores que realizan los cambios y procesos histórico-sociales. Revelándonos de tal modo su posición individualista burguesa. Así la visión del mundo y la historia que nos entrega es frustrante. (p.148)

De esta manera indica que la novela describe una posición individualista burguesa, pues no se toma en cuenta que es el grupo social y sus actores quienes realizan los cambios y revoluciones. Incluso, menciona que la respuesta de Maruja hacia su realidad es una posición idealista por estar basada en su subjetividad. Carrera (1981) nos dice que: “la respuesta final de la heroína a la problemática social histórica es característica de una posición idealista, vale decir, pensar que mediante su subjetividad y voluntad personales puede enfrentarse al mundo para modificarlo”. (p.148)

Desde nuestra perspectiva proponemos que la subjetividad de Maruja, sí muestra una posición idealista, pero se encuentra en un microcosmos en el que las relaciones de poder también se dan desde microfísicas (en términos de Foucault). El “mundo” que intenta cambiar está basado en su yo. El poder que intenta adquirir es para tener la posibilidad de forjarse una identidad; es una

forma de libertad desde la subjetividad. No debe entenderse la subjetividad como un mero constructo burgués que aleja y distrae de la verdadera revolución y la toma del poder. Esta novela nos muestra que la construcción de la identidad y su legitimación también es de interés para los sujetos marginados; además, de que se producen luchas contra el orden establecido para tener relaciones sociales más igualitarias.

2.4.1 La pandilla de Mirones: revirtiendo el orden

El desarrollo de la novela, en la segunda parte, se da al interior del grupo de adolescentes, el cual Maruja logra manipular por un corto tiempo. Así tenemos que la estrategia de Maruja es convencer y argumentar con cada miembro de la pandilla (Alejandro, Fico y El Michi) hasta lograr calar en el mismo jefe, Pepe.

La pandilla se dedica a trabajos sin importancia con los que logra sobrevivir y responder a sus necesidades. En realidad ninguno de los muchachos de la pandilla ha pensado en el futuro. En ese sentido, Maruja, logra estar por encima del grupo mediante un proceso reflexivo que tiene como fin obtener un medio de producción e insertarse en el mundo del trabajo con una posición de liderazgo y poder.

No quiero ir al grupo para menearme delante de ustedes, sino para ayudarlos en todo y más que nada en lo de buscar locos [...]. Vamos a dedicarnos a buscar locos. Eso da plata y yo voy a ser la base del asunto por lo que aprendí oyéndole hablar al negro Manuel y tú vas a ser mi marido –dijo con euforia– vamos a ser gente de respeto en el grupo. (Congrains, 1988, p. 94-95)

Las acciones de Maruja siguen la ruta de lo bajo-exterior-corporal. Al respecto, James Higgins (2006) nos dice que:

No una sino muchas muertes retoma uno de los grandes temas de la novela europea decimonónica, el del joven protagonista pobre y ambicioso que lucha por triunfar en la sociedad a fuerza de talento, energía y fuerza de voluntad. La diferencia en este caso es que se trata de una mujer que pertenece al entono más bajo. Entre los de su círculo Maruja se destaca por su ambición y por su empeño en realizarla. (p. 271-272)

La ambición de tener un proyecto personal, la lucha por triunfar en su entorno, el talento, la energía y la fuerza, mencionados en este párrafo, se originan, en el caso de Maruja, en el cuerpo; y de forma aún más específica desde su deseo sexual que funciona como base. La búsqueda de la identidad del yo de Maruja no puede desprenderse de la liberación de su cuerpo y sexualidad.

En *No una, sino muchas muertes* el círculo social es un grupo de trabajo marginal, pues no se pueden reconocer relaciones más cercanas, excepto la de pareja. También es resaltante el espacio o entorno donde está inmerso el cuerpo y el círculo social del cual los adolescentes, por estar fuertemente constreñidos, no tienen manera de salir, pues de cierta manera ellos representan al sujeto que está agregado a un espacio por su condición. Por eso, es relevante el juego de estrategias de la protagonista para salir de este. La consigna no es romper con el entorno ni con el círculo social, sino lograr un cambio de posiciones (de objeto a sujeto) dentro del mismo grupo.

Las relaciones sociales dentro del grupo se orientan de unos a otros y esto hace posible la comprensión del desarrollo de los roles de cada sujeto respecto a otro. Para Alfred Schutz (1993):

Todos los complejos fenómenos del mundo social retienen su significado, pero este es el que los individuos implicados atribuyen a sus propios actos. Al vivir en el mundo vivimos con otros y para otros y orientamos nuestras vidas hacia ellos. Todas las vivencias están previstas de significado, cada una es significativa a su manera, ahora bien, la estructura del mundo social no es de ninguna manera

homogénea y una vez supuesta la existencia del “tu” ya hemos entrado en el dominio de la intersubjetividad, es decir, el mundo compartido como un mundo social es multiforme. (p. 36-39; 169)

Dentro del círculo social, los adolescentes protagonistas manejan códigos propios de acuerdo a las legitimaciones que se han institucionalizado, pues la pertenencia al grupo implica adaptarse o aceptar lo instituido de lo contrario la represión o castigo se presenta a manera de violencia simbólica. En la pandilla de Pepe se maneja un código de autoridad; de parte de él, como líder, y de solidaridad de parte de todos los integrantes. Esto puede notarse en los trabajos temporales que realizan y que comparten, los códigos de violencia simbólica que se expresan entre ellos (el saludo de Fico a Alejandro) y hacia la mujer (la amenaza del fusilico a Maruja).

Respecto del grupo de adolescentes Duilio Carrera (1981) indica que: “ellos han optado por los riesgos que implica el compromiso en una tarea de transformación de su horizonte personal y grupal de existencia y la transformación del mundo que habitan en una relación dialéctica con este”. (p.98)

A causa de la influencia de Maruja y sus argumentos en base a reflexiones que siguen la línea de lo bajo-exterior-corporal, el grupo cambia sus metas y formas de actuar. El paso de lo temporal de sus acciones a los riesgos de la tarea permanente, es necesario para la búsqueda de identidad personal y social.

Para Pierre Bourdieu (2000) la fuerza simbólica es una forma de poder que se ejerce directamente sobre los cuerpos y sin necesidad de coacción física alguna, pero esta solo opera apoyándose en unas disposiciones

registradas que funcionan como motivaciones en lo más profundo de los cuerpos.

Sin embargo, para que esto funcione se requiere de un inmenso trabajo previo que es necesario para operar una transformación duradera de los cuerpos y producir las disposiciones permanentes que desencadena y despierta, acción transformadora tanto más poderosa en la medida que se ejerce, en lo esencial de manera invisible e insidiosa a través de la familiarización insensible con un mundo físico simbólicamente estructurado y de la experiencia precoz y prolongada de interacciones penetradas por unas estructuras de dominación. (p. 53–54)

En la novela se puede notar una pugna por la legitimidad en un espacio, la protagonista, sin embargo, no la busca en su condición de mujer, sino en otro espacio, que podría decirse negado para ella. Se llega a construir una identidad a través del cuerpo siempre dentro del grupo, del círculo social; pero teniendo en cuenta las legitimaciones que se construyan dentro de él, ya que representarían los límites que tiene el sujeto para erigirla. El cuerpo, al estar sumido entre los otros, es cercado por estas legitimaciones, porque ir en contra de ellas el proceso de la identidad puede tener resultados distintos.¹⁸

Aunque el sujeto se encuentra oprimido por el círculo social, es dentro de este desde donde puede hacer uso de roles distintos y desarrollar los vínculos societarios para construir su identidad. Dado que es el cuerpo el medio por el cual se erige, este debe estar expuesto a la mirada del otro. Es significativo analizar las primeras relaciones con el grupo para ver la idea del poder como gozne. Primero, tenemos que la dominación hacia Maruja es violenta. La amenaza del fusilico se hace inminente cuando el líder del grupo,

¹⁸ En "Alienación", el proceso al ser bloqueado no llega a tener un resultado, en *No una, sino muchas muertes*, Maruja es abandonada por el grupo, pero como vemos al final de novela, es otro paso para el continuar el proceso. En el caso donde se intenta obedecer a las legitimaciones del grupo, *Los Cachorros*, tampoco es del todo positivo, pues Cuellar también desaparece, en realidad el resultado de la identidad que se llegará a construir no puede prescindir de la legitimación del grupo hacia el sujeto.

Pepe, sospecha de la complicidad de Maruja, Alejandro y Fico para repartirse entre ellos el dinero ganado por la captura del loco.

La idea del poder como gozne es clara, a cada idea de Maruja el líder del grupo, Pepe, responde con la amenaza del fusilico. En esta escena vemos la instrumentalización del cuerpo de Maruja, quien plantea que si no funciona la idea de robar los locos del lavadero se dejaría hacer el fusilico. Observamos la orientación del cuerpo de Maruja, su cuerpo manipulador sigue recorriendo el camino hacia el liderazgo del grupo, el estatus adquirido. Podemos ver en esta escena un estado de tensión entre el líder que va perdiendo legitimidad mediante argumentos que no puede responder y Maruja que está socavando la autoridad establecida.

En segundo lugar, tenemos la escena del primer acercamiento de Maruja y Alejandro, que termina en simulacro. El cuerpo semidesnudo de Maruja interpela al suyo, como también en la escena anterior otorga al loco la noción de ser sujeto, puesto que lo utiliza para generar en Alejandro, primero, el deseo y luego, a través de este, llevarlo a recobrar su persona e identidad. La identidad Maruja se fortalece a través del sexo, es pues físicamente reflexiva.

A partir de ese momento, el ácido de su boca se intensificó hasta convertirse en un desagradable espeso que atracaba sus balbuceos; pero de pronto sus crispadas manos, con las que se aferraba al cuello de Alejandro [...] deteniéndose, por encima del hombro de Alejandro diviso la rígida y absorta figura de uno de los locos, pero su mirada deshizo la estupefacta inmovilidad [...]. Alejandro se había retirado de ella dejándole un pálido sabor a frustración aminorado por la repentina desnudez, cintura abajo, con que entraba en contacto. (Congrains, 1988, p. 78-79)

A lo largo de las interacciones entre Maruja y Alejandro, siempre ella es quien toma la iniciativa, la que insinúa, la que finalmente logra su objetivo.

También vemos un estado de tensión en estas relaciones y esto la coloca en una posición de poder respecto a su compañero. En tercer lugar, tenemos la escena del enfrentamiento con chaveta por el liderazgo del grupo entre el Michi y Maruja. Allí podemos ver un simulacro, porque Maruja otorga un sentido a las acciones del Michi, quien le ha insinuado querer ser el líder del grupo cuando funcione lo de los locos. Maruja las ha interpretado como un reto al que debe de someterse, aunque nadie se lo exija y su liderazgo este prácticamente implícito, pero Michi desiste de enfrentarse.

La importancia de un simulacro radica en lo que este hace de nosotros cuando miramos. Cuando somos espectadores recibimos elementos para configurar nuestra mirada y lo más profundo de nosotros: nuestra subjetividad. Más allá del hecho de enfrentarse con una mujer, el reconocimiento de la autoridad es latente porque Maruja ha guiado al grupo. El simulacro está definido en lo que Maruja puede leer en la conducta del Michi. En ese sentido el cuerpo del Michi actúa como sujeto provocador, a la vez Maruja llega a ser el otro al cual se interpela.

Finalmente, el último contacto que tiene Maruja con el grupo, luego de que el plan fracasara, es con el negro Manuel y su hermano a quienes intenta ganar para su causa. En este dialogo evidenciamos claramente la naturaleza del personaje y su relación con el entorno predominantemente masculino:

- Yo no fui con ellos: a mí me interesaba sacar adelante el nuevo lavadero o no me interesaba nada con ellos. Porque el lavadero es cosa nueva que siempre habíamos hablado, pero no creo que sea dedicarse a la plata. [...]
- Sería mejor que fuéramos cargando los toneles, todas las cosas – sugirió ella.
- Marujita siempre ha esperado que haga cosas muy grandes...
- Sí –admitió ella– ¡Nuestro propio lavadero y para arriba, nomás! (Congrains, 1988, p. 201)

2.4.2 La collera del Cercado: conservando el orden

Es necesario establecer una comparación con *Los Inocentes* (puesto que también se trata de un grupo de adolescentes en un entorno marginal) donde lo que se intenta es mantener la legitimidad del grupo, dado que representa la estructura de la masculinidad donde una inversión de valores oficiales demuestra, precisamente, la pertenencia al grupo de hombres verdaderos. Según Pierre Bourdieu (1998) el habitus es:

La capacidad de producir prácticas enclasables y diferenciarlas por sistemas de percepción (gusto). Esto construye el espacio de los estilos de vida debido al hecho de que unas condiciones de existencia diferentes producen habitus diferentes. Los sistemas de percepción (gusto) determinan la diferencia entre un “nosotros” y un “ellos”. (p. 170).

Esta categoría está relacionada a la institucionalización, pero el concepto de habitus lo aplicamos para referirnos más directamente a la individualidad de los sujetos; mientras que la institucionalización y sus legitimaciones las utilizaremos para referirnos a lo que construye el grupo.

En los círculos sociales donde se desarrollan los protagonistas se han construido estilos de vida, gustos e ideas de distinción y valoración diferentes. Esto hace posible que también se puedan construir diferentes identidades. En *Los Inocentes*, el habitus creado en el grupo indica la creación de códigos de masculinidad bien establecidos a los cuales los protagonistas se someten y tratan de mantener en este universo.

2.5 Objetos y sujetos

Además de los personajes, en *No una, sino muchas muertes*, la atención recae en el entorno en el que se desarrolla el lavadero de pomos, la basura, el

margen del río, las disposiciones del espacio, las covachitas de Maruja y la presencia flotante de los locos. Para lograr una interpretación de la relación entre el entorno y el cuerpo de la protagonista y cómo esta relación permite el proceso de construcción de su identidad, es necesario tener en cuenta lo siguiente:

- El ambiente en el que Maruja se desenvuelve es en el lavadero de pomos y su universo simbólico. Este universo, básicamente, se refiere a la presencia de los locos como trabajadores ilegales y su forma de vida. Un lugar marginado socialmente al igual que su casa y la situación de su madre, que prácticamente son tácitos. Por otro lado, en comparación con *Los Inocentes*, los adolescentes de *No una, sino muchas muertes* viven y construyen su identidad en un espacio marginal donde los hábitos se orientan a una coordenada bien visible: la masculinidad. A diferencia de la mujer, el hombre obtiene un reconocimiento de parte de su grupo de pares, un estatus dado por la virilidad y la violencia simbólica que, de hecho, expresa también un proceso de identidad reflexiva.
- El ataque de los locos hacia las compañeras de Maruja. Esta escena sería considerada un simulacro, considerando que los locos atacan o intentan atacar a las compañeras como consecuencia de haber visto a Maruja semidesnuda junto a Alejandro. Es como si recuperaran la noción de su existencia, al verse interpelados por el cuerpo de Maruja

-¿Mujer, no? –preguntaba el loco a gritos, más a el mismo, a sus embrollados recuerdos, que a ella–. ¡Mujer! ¡Mujer, acá! ¡Mujer, acá! –estalló, bamboleándose y golpeando ferozmente sus muslos con los

puños cerrados, impetuoso en su bajar y subir. (Congrains, 1988, p. 79)

La visión de Maruja semidesnuda devuelve a los locos su categoría de sujetos, por eso el ataque hacia sus compañeras. Claramente el mensaje no iba dirigido a ellos, el goce egoísta de Maruja en ese momento se presentaba ante ellos teniendo en cuenta solo la posibilidad de ser vista y al mismo tiempo la volvía un objeto.

- Es interesante el hecho de que Maruja pueda construir un lugar propio para ella tomando elementos de su entorno externo general. Son estos objetos los que adquieren un significado para su identidad personal: los pomos que forman su colección, el colchón del negro Manuel y el tubo fluorescente que dota de sentido a las covachitas de Maruja. Todo ello hace de esos lugares excluidos (uno entre el río y el lavadero, el otro en el techo del cuarto de los locos), lugares propicios para la construcción de encuentros con sus compañeros y con ella misma.

Esto indica también que los encuentros en estos lugares son llevados a cabo de acuerdo a una actividad reflexiva que expresa no solo una actividad normal en un adolescente (deseo de tener intimidad), sino que la preparación de los lugares donde se realizan estos encuentros obedecen a una actitud donde se reflexiona su identidad para sí y para los otros. De esta manera vemos en Maruja la búsqueda de la construcción de su identidad a través de su cuerpo, el mismo que se encuentra inmerso en un entorno que a su vez es utilizado para expresar esta identidad. La relación entre el cuerpo como

instrumento de realización de identidad personal y social está asociado de manera directa con los espacios contruidos de manera simbólica por Maruja.

2.6 Maruja subversiva

Respecto al personaje femenino en la narrativa peruana, Maruja Barrig (1981) indica lo siguiente:

En la narrativa peruana urbana posterior a los años 50, específicamente en sus tres más importantes exponentes: Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce Echenique y Julio Ramón Ribeyro, es posible reconocer dos tipos de mujer que, con ciertas variables, continúan la tradición [...]: las pitucas y las marocas. Es obvio que nuestra literatura se puebla además de empleadas domésticas, beatas de clase media, madres dolientes y prostitutas. Pero son las pitucas y las marocas quienes encarnan ambas imágenes del mal y la virtud, en la medida que son antagónicas. (p. 73)

Maruja, como personaje literario, no entra en la clasificación de Barrig, antes bien se encuentra muy lejos del prototipo de maroca,¹⁹ desde su naturaleza es un personaje subversivo que utiliza su cuerpo como núcleo para su identidad y sus otras características como: su voluntad y reflexión. Los argumentos y acciones del personaje provienen de su sexualidad como eje que la orienta a buscar el poder.

¹⁹Según el estudio de Maruja Barrig:

Las marocas, son calculadoras y mentirosas pues disfrazan sus dobles intenciones, son egoístas, pues van a la procura de su propio bienestar y no el de su familia; piensan en una vía individual y poco lícita de salida en vez de progresar en su trabajo de secretarias o vendedoras y finalmente resultan invadidas por el terrible materialismo: no están con los hombres por lo que ellos son sino por lo que tienen. (Barrig, 1981, p. 80).

Esto se puede ver en la novela *En octubre no hay milagros*, en el personaje de Betty la joven que no es virgen idea todo un plan para evitar que su pareja, con quien quiere casarse, no descubra la verdad. La orientación de su reflexión es desde esta ausencia del himen intacto, el resultado de ello corresponde al principio del sexo desde la clase social, puesto que el joven era de clase alta y ella de un barrio popular. Él le deja entonces al terminar su encuentro sexual tres billetes de cien soles, en clara indicación de la significación de esa experiencia. Por otro lado, en la narrativa urbana también abunda la imagen de la huachafa (o) que busca salir de su condición social solamente emulando a la clase a la cual intenta pertenecer.

Para Norma Fuller (1998), la imagen de la mujer que es opuesta al modelo maternal es la seductora: “la que practica una sexualidad libre, es peligrosa por otra razón: su capacidad de subvertir el orden social. Ella puede invertir la relación jerárquica hombre-mujer al colocar al primero bajo su dominio debido a la fuerza de la pasión que le inspira”. (p. 34)

Maruja se presenta como una adolescente seductora orientada a fines específicos y efectivamente subvierte el orden social llegando a asumir el poder en la pandilla de adolescentes de Mirones.

2.6.1 El cuerpo ordena

Lo que se busca, en el caso de Maruja, es revertir el orden de esta institucionalización, pues la creación de un lavadero de pomos nuevo e independiente tiene la intención de dar cuenta de las estructuras coercitivas representadas por la dueña del lavadero y el zambo. En esta novela es necesario tomar en cuenta que la intención de eliminar lo coercitivo se fortalece con el rechazo de Maruja a la propuesta de Alejandro como vemos en el siguiente pasaje

-¿Y entonces qué? –Inquirió.
Una fábrica pues, pues, tú y yo nos metemos a trabajar en una fábrica.
-Pero eso es como decir nada –reflexionó Maruja
-¿Cómo, nada? –repuso Alejandro, dispuesto a ser altamente convincente—. Trabajamos. Sacamos para vivir. Nos divertimos cuando queremos y lo hacemos cuando queremos –finalizó con la seguridad de haber golpeado la puerta infalible. (Congrains, 1988, p. 98)

Esta propuesta representaría para ella la continuidad de la represión solo que en otros términos. Incluso, más que represión representa la pérdida de la carga erótica de su cuerpo, pues, como menciona George Bataille, en una

relación de pareja (aunque formalizada por el matrimonio) la mujer deja de ser objeto de deseo para pasar a ser un objeto de fuerza de trabajo.

El poder en la relación de Maruja, Alejandro y su grupo funciona como un gozne entre los miembros del círculo social. Hay momentos en los que Maruja es dominada, como en su relación con la dueña del lavadero; sin embargo, ella ejerce poder sobre Alejandro, no solo al relacionarse íntimamente con él, sino sobre todo por el sentido de su accionar respecto a él, como vemos en los siguientes pasajes:

La decepción, un sentimiento tan físico como el hambre o el agotamiento, avanzó sobre Maruja, deteniendo sus ansias y anulando su esperanza de redimirlo a través de su cuerpo. (Congrains, 1988, p. 71-72)

Maruja se habló, en tanto se apretaba a él: "Sería amargo retroceder ahora, admitir que no ha otra cosa más que hacerlo cada vez que hay necesidad. Pero todavía estas a tiempo, todavía se puede hacer algo. (Congrains, 1988, p. 99)

La idea de redimir a Alejandro, de devolverle su fuerza, su voluntad y su capacidad de reacción por medio del cuerpo de Maruja, es entendida como instrumento constructor de identidad personal y social, ya que en esta relación con Alejandro también se refleja la influencia que llega a tener en la pandilla de Mirones.

La relación del cuerpo y el entorno en Maruja se expresa en el eje rector de su conducta: su deseo sexual. Este corresponde a un objetivo de construcción para generar o producir algo nuevo. En el caso de Maruja lo que construye su sexo es su identidad, pues su sexo está dotado de vida propia. Después del ataque de los locos hacia Alejandro y cuando ella cae semidesnuda por la pendiente del río, este se encuentra mustio y ofendido.

Posteriormente, es mediante su sexo que Maruja puede elaborar planes nuevos de redención de Alejandro y liderazgo respecto a su grupo.

El entorno de Maruja entra en juego en la construcción de su identidad personal y social, porque la orientación de su sexo se mezcla con la basura del lavadero, el olor a quemado del margen del río, la inmundicia del cuarto de los locos, el colchón mullido que le dejó el negro Manuel y que usa alternativamente con otros compañeros.

Su propio cuerpo, habituado a labores de recolectora, lavadora de pomos y cocinera está produciendo un sentido generador. Lo bajo de su entorno, lejos de minar sus deseos, coopera con ella para apropiarse y producir, específicamente a través de su sexo, pensamientos elevados que contribuyen a su identidad y posterior liderazgo. Maruja, siendo pareja de Alejandro, es guiada por la reflexión de la búsqueda de algo sublime y diferente relacionado con el acto sexual; sin embargo, después de estar con Alejandro se hace imposible la realización de sus expectativas. Por otro lado, una relación amorosa sin sexo no hubiera producido en ella el proceso de reflexión desde el cuerpo, desde su deseo sexual hacia un sentido liberador. Así tenemos en el siguiente pasaje:

[...] Su inconsecuente afán de penetrar en el muchacho a través de las palabras y del mutuo conocimiento, pero fue una pomposa manera de razonar, destinada a obtener un blando camino para sus ideas: él se asía de botones desprendidos, utilizaba ramas de árboles, distinta variedad de sonrisas, sus propios puños contra el loco que llevara al lavadero, y ella misma [...] con su cándido propósito de transformar a Alejandro, redimiéndolo en el hondo fuego que le había querido ceder. (Congrains, 1988, p. 71-72)

Por otro lado, en Maruja se ve un sujeto provocador, es decir alguien que actúa orientándose hacia otros. Para esto hay que hacer énfasis en la

palabra sujeto, pero el sujeto provocador porque es un simulacro que orienta la percepción del otro negando o afirmando lo que descifra de cada acción.

El simulacro termina con la huida y caída de Maruja desde el lavadero hasta el margen del río, donde su cuerpo es maltratado y posteriormente acoge a Alejandro con la cabeza herida y tienen su primer y único encuentro sexual, el mismo que es representativo por el estado de los cuerpos que se encuentran, uno magullado por la caída y el otro ensangrentado por la golpiza.

Maruja, más que buscar satisfacer su deseo, que se podría considerar como algo normal en una adolescente, orienta su cuerpo hacia el otro. Su reflexión al respecto es clara: relacionarse con Fico, otro de los miembros de la pandilla de Alejandro con quien sería bastante satisfactorio para ella en vista de sus cualidades y su experiencia, que estaban muy por encima de las de Alejandro. Con él solo podría continuar con el vacío que sentía con sus anteriores compañeros, algo que ella había decidido terminar y no por considerarlo negativo, sino incompleto. La decisión de insistir y prácticamente perseguir a Alejandro obedece a una determinación que logra una correspondencia entre su identidad personal y su identidad social, ya que orienta su cuerpo hacia otro.

Esta reflexión acerca de su cuerpo se complementa, a su vez, con el sentido final de su identidad, pues pese a estar más satisfecha sexualmente con Fico, concluye que no podría llegar a obtener el liderazgo que sí podría a través de Alejandro, aunque sea considerado una instrumentalización del cuerpo.

La relación de Maruja y Alejandro va más allá del placer egoísta, más que dar placer ella tiene el deseo de ver liberado a Alejandro de la influencia de

Pepe y su pandilla. Esto se logra, por supuesto, mediante la liberación de sus cuerpos. Aquí lo corporal es central para ir en contra de la dominación del círculo social. La escena en la que Fico asfixia a Alejandro delante de Maruja es reveladora, debido a que ella piensa que si Alejandro no se ha opuesto a la dominación de Fico y la pandilla es porque aún no ha tenido relaciones sexuales con ella, ya que será después del acto sexual que sus puños y su orgullo volverán a tener vida.

Ningún puño había machacado sobre su rostro, y el polvo no hacía predominar todo lo ruín y pusilánime que se ocultaba tras su dócil repertorio de sonrisas: volvía a Maruja, y a ella le fue evidente que esta vez no se trataría de sincronizar dos tiernos y anhelantes movimientos con la finalidad de obtener ella el dulce estremecimiento final, sino de rescatarlo a él, de entregarle el dominio de su voz, de su sexo, de sus puños. (Congrains, 1988, p. 76)

En Maruja es el cuerpo el eje rector que orienta sus roles y el estatus adquirido mediante el proceso de reflexión a partir de lo externo-corporal. A la vez, este cuerpo ha sido configurado por el entorno en el que ha desarrollado su proceso de socialización y por la mirada de los otros. Hasta entonces su cuerpo estaba orientado hacia otros, no obstante es significativo que con Alejandro esta se intensifique más hacía él para salvarlo, devolverle la fuerza y la voluntad. A su vez este deseo se relaciona con el afán de alcanzar un nuevo estatus, es decir, ya no es un cuerpo enteramente para otro, sino para sí. Es más, al final, se puede una reversión, ya que ahora se instrumentaliza a quien antes determinaba su identidad.

2.6.2 Robando locos

Si ella perteneciera al grupo –reflexionó con serenidad– se ubicaría en la primera fila de las tendencias, la única capaz de procurar un número constante y progresivo de locos, la única capaz de responder a las

vehementes ilusiones que los muchachos aceptarían para los meses próximos, aunque en último caso el predominio de una sobre otra no dependería ni de su elección ni de la exactitud de su razonamiento, sino de que en el grupo hubiera una mayoría semejante bien a Alejandro o bien a Fico. (Congrains, 1988, p. 84)

Este es el mundo de ficción que crea Maruja, el cual está en concordancia con la realidad. Para lograr el liderazgo del grupo, primero, debe evitar el fusilico mediante argumentos suficientes para restarle autoridad a Pepe, quien proponía el robo del dinero de la dueña del lavadero. Como contrapartida Maruja propone robar los locos y hacerlos trabajar en su beneficio. La alternativa es clara y convincente, la misma que resumimos en esta interrogante, ¿por qué conformarse con treinta libras cada uno si podían tener una fuente de dinero inagotable con el lavadero de pomos y locos trabajando para ellos?

La contraparte del plan de Maruja vendría después de robar los locos, pues allí surgen los problemas reales, ya que tendría que ver cómo conseguir toneles y potasa para lavar los pomos que obtuvieron, dónde llevar a los locos y cómo darles de comer. Es cierto que Maruja asume estos supuestos como una realidad, la misma que está más cercana a la “ficción” por lo difícil que resulta hacerla posible. Para Maruja estos límites se vuelven difusos tal como podemos ver a partir del capítulo XIV de la novela, donde el plan se ejecuta y ella prepara argumentos y reflexiones para llevarlo a buen fin.

Toneles y potasa para el lavado de pomos: ya era tiempo de prever que cantidad de dinero necesitarían antes de obtener algún beneficio de los veinte pares de manos, aparte del trabajo y dinero que invertirían en la alimentación de los locos durante todos los primeros días que tomase la organización del nuevo lavadero. (Congrains, 1988, p. 154)

Posteriormente, como ella no concibe que el plan pueda fallar cuando se enteran que el zambo ha degollado, robado a la dueña del lavadero y llevado todo el dinero que tenía escondido —idea inicial de Pepe— el grupo se desintegra. Inicialmente planean capturar al zambo y robarle, pero luego abandonan su objetivo y, prácticamente, hasta se burlan de la idea de tener un lavadero de pomos, que fue en un primer momento la realidad del grupo o la ficción vista desde afuera.

Al principio funciona porque Maruja busca tener un lavadero donde ella sería la dueña, pero la realidad es el obstáculo que encuentra. Cada acción que los sujetos desarrollan corresponde al mundo simbólico en el cual se desenvuelven. Como habíamos establecido anteriormente, los sujetos adolescentes pueden vivir ambos mundos, el real y el de ficción de manera simultánea, en correspondencia con el mundo adulto y el adolescente, respectivamente. Ambos son dependientes de la posición que tenga el sujeto en relación al mundo.

El encuentro realidad-ficción, en este caso, produce en Maruja una reorganización en base a este proceso porque para ella estas no se contraponen, sino que son parte de un mismo sentido. De ahí que puede desenvolverse en ambos mundos porque aportan elementos a su identidad. Al final de la novela este encuentro no desintegra su identidad, antes bien, la torna flexible y en continua construcción desde abajo.

El interés de Maruja de llegar a ser la líder del grupo por medio de la liberación del cuerpo de Alejandro obedece, como hemos visto, a una estructura profunda del deseo de ejercer el poder y a pesar de que Alejandro

los abandona (a ella y al grupo) Maruja continúa con su reflexión de la construcción de su identidad.

2.7 Roles y estatus

Estos procesos pueden notarse en los cambios de actividad de Maruja: sale de la casa materna para ingresar a trabajar, primero como lavadora y recolectora de pomos; luego, con la crisis del negocio termina como cocinera junto con sus compañeras. En base a estos dos elementos ella puede construir su identidad. Los roles desempeñados por Maruja sirven como punto de referencia para la reflexión de querer forjarse una identidad que tenga un contenido distinto. La referencia es ella misma con sus roles del pasado. Este proceso tendría como eje su cuerpo, específicamente su sexo y el deseo de querer dar un giro a su deseo de entrega aspirando a otro mayor y haciendo cambiar la orientación de sus roles.

En relación a Alejandro ella asume un rol protector, de líder frente al grupo, de trabajadora versada del lavadero frente a la dueña y el de mujer experimentada con el zambo, su pareja. Ahora bien, el cambio de roles tiene un objetivo preciso: lograr el estatus de independencia y ser dueña de otro negocio (objetivo al cual apunta su visión final). Los roles de Maruja son difusos y jerarquizados. El rol más importante para ella es redimir a Alejandro y a través de él lograr el liderazgo del grupo que recolecta locos. Los otros, están subordinados a lo corporal. Los roles y estatus de los sujetos funcionan tanto en espacios distintos como en los encuentros con el otro (Alejandro), que representan la búsqueda de redención a través del cuerpo del otro. Para Maruja el cuerpo es un instrumento, por eso puede utilizarlo.

Esta perspectiva del cuerpo social o cuerpo para otros, dentro del entorno adolescente en un espacio urbano, tiene una orientación de ser para sí mismo. Es interesante que Maruja no busque únicamente el placer, sino la liberación, el ajuste, la realización mutua con Alejandro.

2.8 Orientación de la identidad

El camino que se ha seguido hasta ahora es el siguiente: entorno bajo, cuerpo como eje, producción de identidad. El cuerpo de Maruja está atravesado por otra categoría: pasa de ser un cuerpo para otros, tal como se consideraba al cuerpo femenino, a ser un cuerpo para sí y activo. El cambio de orientación que se produce está determinado por la sensibilidad como punto de origen, como elemento y espacio de reflexión del cuerpo.

En Maruja podemos ver que existe una manipulación clara hacia Alejandro, pero la interacción se encuentra en un momento de transición a realizarse como ajuste; ya que desde la perspectiva de Maruja la realización mutua es posible a través del sexo. Ella vuelve a la manipulación en repetidas oportunidades, lo cual la convierte en sujeto en interacción con las personas y objetos que la rodean. Es interesante notar que al final la novela termina como fiasco de la realización mutua, pero deja posibilidades para reiniciar un proceso nuevo. Y esto se logra por medio de su identidad formada en el trayecto anterior cuyo instrumento constructor fue su propio cuerpo.

La identidad se inicia desde el sujeto hacia los otros, de esta manera se construye el cuerpo social, que es también el cuerpo para sí mismo, un instrumento que pasa a ser un cuerpo manipulador y reflexivo si se mantiene

como núcleo identitario, pues al quedar fuera de la mirada de los otros da paso a nuevos procesos reflexivos para continuar la construcción de la identidad.

La relación entre estos elementos genera que sus límites ingresen en una dinámica que los torna indefinidos y se vuelven una unidad. Es por eso que en la identidad de Maruja no hay escisiones, su identidad para sí y para los otros se corresponden y son congruentes. Como puede verse al final de la novela, cuando el plan falla y el grupo abandona a Maruja, su identidad permanece estable, en una posición intransformable. Más bien el aparente cuadro desesperanzador le da la posibilidad de un comienzo para la reconfiguración de la identidad donde el cuerpo, su sexo y el deseo permanecen, pero de modo flexible y para comenzar otro proceso.

El caso de Maruja es una muestra de que las reflexiones acerca de la identidad necesitan de lo que llamamos núcleo de posición identitario. Es significativo que el cuerpo siendo el eje rector de la construcción de la identidad funcione como este núcleo de identidad. El cuerpo, por el hecho de ser considerado como un elemento al que no le corresponde la actividad de reflexión (característica atribuida a la mente), no ha sido tomado en cuenta como generador de procesos reflexivos para la identidad y menos tratándose de los sujetos marginados. El cuerpo es lo más externo del sujeto, porque es social, es el punto de inicio para la identidad del yo, pues sobre él están dirigidas las miradas de los otros. En el caso de Maruja su identidad ha sido construida en base a este elemento que logró en ella la posibilidad de no solo soportar los conflictos identitarios, sino reconstruir su identidad.

Contrariamente a la concepción tradicional del cuerpo femenino concebido como cuerpo para otros, en esta novela el personaje femenino lo

convierte en un cuerpo para sí. Los factores claves para este resultado son: 1) la expresión libre de su sexualidad orientada hacia los otros para alcanzar un fin y 2) el entorno marginal y exuberante del hampa. Bajo esta mirada se sigue el proceso desde lo bajo-exterior-corporal al proceso de reflexión para la búsqueda de identidad del yo.

CAPÍTULO III

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD EN “*ALIENACIÓN*”

En este capítulo realizaremos un análisis de la imagen construida del protagonista del cuento “Alienación” Bobby López. Pondremos particular énfasis en la relación sujeto-entorno, porque la identidad del protagonista estará bajo la mirada de los otros. Como es zambo, su grupo de pares le conferirán un estereotipo predeterminada por su etnia, ya que para ellos implica una conducta (cómo debe ser) y una ubicación. Sin embargo, bajo la mirada de los otros, el sujeto construye una identidad saliéndose de los esquemas y subvirtiendo el orden establecido.

El final del protagonista demuestra una incongruencia entre la identidad personal y social, puesto que el cuerpo, núcleo de la identidad, es cambiado o se le intenta negar de manera absoluta sin que haya una correspondencia con el manejo de ambas identidades (zambo y “gringo”) lo que hubiera podido fortalecer la identidad del sujeto.

3.1 La mirada del narrador

En “Alienación”²⁰ y *Los Cachorros* las historias de los personajes se proyectan, pero el núcleo de las experiencias que se desarrollan en las etapas de niñez y adolescencia son determinantes para la vida adulta. Debemos considerar que ambos autores pertenecían prácticamente a la misma clase social, aunque las diferencias se presentan en el género literario que se aborda y en las técnicas utilizadas para narrar;²¹ sin embargo, el lugar desde el cual hablan los narradores los orienta en su descripción del universo adolescente. Al respecto, Miguel Gutiérrez (1999) menciona que, por ejemplo, Julio Ramón Ribeyro:

Objetivamente perteneció a la pequeña y después quizá a la mediana burguesía, aunque subjetivamente el —según declaraciones propias— se consideraba un ser marginal y desclasado; de cualquier forma, desde su falsa conciencia de hombre marginal y de su conciencia real de escritor de las capas medias de la sociedad (y con nostalgias aristocratizantes) no se hallaba en condiciones de asumir racional, vital y políticamente la perspectiva del proletariado [...]. (p. 54)

El narrador de “Alienación” se incluye en el grupo y lo mismo sucede en *Los Cachorros*. El cuento posee un narrador homodiégetico²² y hace referencia

²⁰ Este relato apareció en el libro de cuentos *Silvio en el rosal* en 1977. Todos los cuentos del autor fueron publicados en tres volúmenes bajo el título *La palabra del mudo*. En su gran mayoría, estos fueron escritos en Europa.

²¹ Algunas de las diferencias que nos sirven para nuestro análisis son: (1) en la forma de narrar, pues a menudo Vargas Llosa ha mencionado que escribir le demanda un tiempo de investigación de los hechos, pues es necesario tomar en cuenta la realidad para, a través de la ficción, “mentir con conocimiento de causa”. Por otro lado, Julio Ramón Ribeyro, en una entrevista que salió en el libro *Asedios a Julio Ramón Ribeyro* mencionó que él no había tenido tal ejercicio, escribía en gran parte desde sus recuerdos; (2) precisamente por esta nostalgia es que el autor tiene una especialidad en la creación de sujetos marginales, elemento que en narrativa vargasllosiana no se puede identificar.

²² Según Antonio Gonzales Montes, al analizar los cuentos de Julio Ramón Ribeyro, hay tres tipos de narrador, entre ellos, el narrador homodieético, el cual describe como una

Entidad que vincula informaciones adquiridas por su propia experiencia diegética, esto quiere decir que habiendo vivido la historia como personaje, el narrador ha extraído de ahí las informaciones de que carece para construir su relato [...] participado en la historia no como protagonista sino como figura cuya importancia puede ir desde la posición de simple testigo imparcial hasta la de personaje secundario estrechamente solidario con el central. (Reis y Lopes, citado por Gonzales Montes, 2013, p. 23)

al protagonista en tercera persona, de igual manera en *Los Cachorros*, aunque en Vargas Llosa la técnica es más audaz al matizar las personas y los verbos, como se verá en el último capítulo de esta investigación.

De esta manera, en ambos está presente el escritor, incluido en el grupo, como narrador que califica al sujeto y lo señala. Bobby López y Cuellar se nos presentan rodeados de sus respectivos círculos sociales y son ellos dos los que destacan con su individualidad. Ambos son sujetos que construyen, actúan y reflexionan de manera más clara que el resto y no están integrados al grupo, puesto que tiene cada uno posee un estigma que los segrega. Miguel Gutiérrez (1999), respecto a los temas tratados por Julio Ramón Ribeyro en su obra, ha indicado lo siguiente:

Los temas que según el propio Ribeyro ha abordado en su obra: la decadencia, los combates perdidos y el héroe trágico –pero es posible hallar otros, entrecruzados además con diversos motivos– los ha desarrollado, por lo menos en lo fundamental, dentro de esta concepción filosófica de su visión del mundo. (p. 40)

En “Alienación”, se aborda el tema del combate perdido de Roberto López, pero no se le presenta con la imagen del héroe trágico, sino desde una perspectiva aristocrática que califica negativamente (recordemos que el cuento es “edificante” según las propias palabras de Ribeyro), pues es un sujeto que construye. Esta es una característica importante para el análisis del cuento, puesto que en la mayoría de estudios sobre la obra del autor ha enfatizado en la orientación que tiene Ribeyro en el fracaso de sus personajes y la lucha de batallas perdidas.²³

²³ En ese sentido es diferente a los personajes de los cuentos “El profesor suplente”, “Una aventura nocturna” e incluso Alfredo en “De color modesto”. Estos, efectivamente, libran una batalla perdida, son fracasados, anodinos o no encajan en sus respectivos círculos sociales. En ellos se ve una conformidad con el destino que les toca.

Lo que queremos resaltar en este trabajo es la transformación de la persona o fachada que tiene el personaje, pues es la demostración de que la imagen que proyecta el cuerpo del sujeto no es superficial,²⁴ sino que está vinculada a lo más interno y subjetivo de la persona, esto es el yo. La transformación de Roberto en Bob no demuestra una batalla perdida, al menos no para el sujeto, porque logra parecerse lo más posible a un “gringo” e incluso viaja a Estados Unidos, hecho que para la mayoría de los “blanquitos” —grupo al cual pertenece el narrador— era difícil de hacer.

Esta, entre otras características, serán las que analizaremos más adelante. Desde esta perspectiva, observamos que el sujeto de “Alienación” es activo y no se mantiene confinado a los parámetros o a su destino. Para Guillermo Nugent (2012): “desde el primer momento López es descrito en términos que subrayan la naturaleza activa del personaje: quiere hacer cosas, hasta el final estará siempre en proceso”. (p. 114)

El protagonista se encuentra bajo la mirada del círculo social, quien le otorga un significado y estigmatiza sin considerar que la identidad no debe ser entendida como un constructo puro y finalizado, sino como un proceso continuo. En nuestra perspectiva Bobby no pasa por un proceso de alienación (entendida como la negación del ser o la adopción de otros valores por parte del sujeto), sino que está en un proceso de construcción de su identidad.

²⁴ Paloma Torres nos indica que para el caso de “El profesor suplente”: “los rasgos físicos se asocian de este modo a rasgos de carácter, y este proceso rápido de autoconocimiento culminará, al final en la toma de conciencia por parte del personaje de su enorme frustración”. (Torres, 2014, p. 47)

3.1.1 Sujetos marginales

En las dos novelas de Julio Ramón Ribeyro²⁵, *Crónica de San Gabriel* de 1960 y *Los Geniecillos Dominicales* de 1965, se presentan personajes contemplativos, adolescentes que no se perciben así mismos como agentes que construyen su identidad. Contrariamente, se presentan como sujetos que observan ya sea acompañando a otros personajes más fuertes, como a Leticia en el primer caso, o se sumergen en el grupo y se dejan llevar por los acontecimientos como Ludo Totem,²⁶ en el segundo caso. Sin embargo, es distinto lo que pasa con los personajes de sus cuentos.

En *La palabra del mudo*, Julio Ramón Ribeyro construye personajes que viven en la mediocridad (reflejada en sus acciones) y las situaciones de su vida cotidiana.²⁷ Además de que sus personajes no poseen meta alguna en su vida y si es que la tienen, fracasan en el intento por conseguirla.

Según Mirko Lauer (1989), la narrativa urbana iniciada en la década del cincuenta construye personajes que no operan en función de su pasado, sino de su presente y futuro: “una vez aislados de la saga que los llevo a las ciudades, los migrantes se convierten en los llamados marginales. La narrativa

²⁵ No se incluye *Cambio de guardia*, puesto que no presenta personajes adolescentes, al igual que *Prosas apátridas* que según señala el mismo autor, en *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, escribía cuando se encontraba en periodos de esterilidad para la ficción. Sin embargo, toda su producción va en contra de la visión exótica que Europa tenía sobre la literatura de América Latina. Sus personajes poseen las características propias de los héroes modernos, personajes influenciados por los elementos de la literatura europea y norteamericana.

²⁶ El personaje presenta características del héroe trágico, tema recurrente en Ribeyro, pues su vida se presenta sin un rumbo o futuro pese al talento que posee y el grado de reflexión al que puede llegar con el tipo de experiencias vividas. Estas características se pueden encontrar en los personajes juveniles de la narrativa de la década de 1950 debido a la influencia del existencialismo francés de Jean Paul Sartre y la aparición de personajes como Stephen Dedalus, en *Ulises* de Joyce, quien también influyó en la técnica narrativa de esta generación.

²⁷ En *La palabra del mudo* podemos ver todo un despliegue de personajes, que en su mayoría son empleados mediocres, adolescentes embarazadas, empleadas perseguidas, niños pobres y explotados, migrantes, familias de clase media envejecida junto con sus tradiciones, costumbres, borrachos perdedores y hombres solitarios, en fin una gama de personajes marginales donde los más representativos serían: “El profesor suplente”, “Explicaciones a un cabo de servicio”, “Al pie del acantilado”. Debemos recordar que Ribeyro es considerado el autor con la producción más rica en cuanto a construcción de personajes de cuento se refiere.

urbana sociologiza al sujeto popular, de alguna forma colaborando así en la amputación de su pasado”. (p. 81)

Debemos considerar que parte del pasado de los nuevos limeños se ha representado en la literatura indigenista; no obstante, los sujetos marginales en la narrativa urbana se encuentran en un contexto que puede expresar claramente parte de ese pasado formado con las migraciones y que cuenta con elementos andinos, provincianos, entre otros. Según Carlos Iván Degregori (2013): “en el Perú actual asistimos a un activo proceso de surgimiento de una cultura popular, predominantemente mestiza y urbana, que tiene como tronco más importante a la cultura andina, con la cual se entrelazan los troncos criollo, mestizo y occidental moderno”.(p. 129)

Las migraciones hicieron posible la simultaneidad de estas expresiones sociales y culturales en Lima. Además, con la convivencia de sujetos de diferentes culturas se acortaron las distancias entre campo y ciudad. En la literatura se debe tomar en cuenta las pulsiones de los personajes que dejan al descubierto de manera más explícita ese pasado; incluso sin necesidad de ellas. Por ejemplo, Roberto López en “Alienación” representa a otra minoría que forma parte de la compleja variedad en el país. Podemos hacer una mirada retrospectiva de su individualidad, pero su pasado está latente con una mirada hacia nuevas posibilidades en el presente y principalmente con una meta, imaginando su persona en el futuro.

En *La palabra del mudo*, encontramos dos cuentos con personajes afroperuanos²⁸: “De color modesto” y “Alienación”. En ambos cuentos triunfa la mirada de los otros expresados a través de la desigualdad²⁹ y los prejuicios. Pero es en “Alienación” donde encontramos a un sujeto que construye su identidad expresada en su cuerpo y sale de los esquemas donde los otros buscan que permanezca. Guillermo Nugent (2012) nos dice que: “el PVN es más radical: los que son como López, los zambos por ejemplo, no tienen proyecto solo pueden aspirar a un destino (p. 115)

Mientras que en “De color modesto”, la negra cocinera se muestra como un personaje accesorio, victimizado y tras solo un episodio de insubordinación —que no es iniciado por ella— regresa al lugar de marginalidad impuesta por la sociedad: la sombra. Por otro lado, debemos destacar la referencia al nombre, pues percibimos que en ambos cuentos este indica identidad. En los personajes la forma de dirigirse o presentarse demuestra cercanía o lejanía. Así, al personaje de este relato se le llama “la negra”.³⁰ No tiene nombre, mientras que a pesar de que Roberto López tiene nombre completo, el narrador señala de que esta brusca transformación del nombre (de Bobby a Bob) esconde la calificación de lo que no debería ser.

Es preciso señalar una acotación para separar a Roberto López como personaje original en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro. Existe otro personaje

²⁸ *Estampas mulatas* de José Diez-Canseco es uno de los primeros libros de cuentos en tratar el tema de los personajes afroperuanos, aunque de una perspectiva costumbrista. También, el autor describe el universo adolescente en el personaje marginal de su cuento “El Gaviota”, considerado dentro de la narrativa de corte popular.

²⁹ Otros cuentos de este volumen donde presentan situaciones de discriminación, racismo y desigualdad son: “Un domingo cualquiera” y “La piel de un indio no cuesta caro”.

³⁰ Antonio Gonzales Montes, hace referencia a este tema: “en el caso del narrador llama la atención que nunca mencione a la mujer por su nombre y solo la trate de “negra” (Gonzales Montes, 2013, p. 191)

en la narrativa peruana posterior a esta década que es marginal y al parecer está basado en Bobby. Nos referimos al personaje Adán Quispe de la novela *No me esperen en abril*, de Alfredo Bryce Echenique. Según Fernando Rodríguez Mansilla (1989):

Bob López y Adán Quispe en el relato “Alienación” de Julio Ramón Ribeyro y la novela *No me esperen en abril* de Alfredo Bryce Echenique, respectivamente. Ambos personajes comparten la condición de marginales en la Lima que les toca vivir y sus itinerarios guardan más de un paralelo: despreciados, frustradas sus expectativas de superación social, condenados como se sienten a desempeñar oficios bajos y mantenerse como sujetos subalternos, encuentran en el «sueño americano», el ansiado viaje a Estados Unidos, una solución, fatal, para sus dilemas existenciales. López y Quispe reiterarán su fracaso en Norteamérica y acaban muriendo en defensa de su patria adoptiva en territorios tan remotos como Corea y Vietnam. (p. 174)

Establecer esta comparación es importante para comprender el proceso de construcción de identidad en los personajes marginales, ya sea en algún entorno o en relación a los otros que son de clase media. Este es el caso de Bobby López, como “zambo” y Adán Quispe, como “cholo”. En estos dos personajes, aunque más claramente Bobby López, avizoramos que la manera de construir su identidad es desde su cuerpo, que es social. Esta se encuentra bajo la mirada de los otros quienes los califican, designan espacios y formas de ser de acuerdo a como los ven, ya sea desde una mirada que los critica, como el narrador de “Alienación”, o desde una mirada que subestima, como la de Manongo Sterne.

En el trabajo de Wilfredo Mesía Maraví (1966), sobre el cuento “De color modesto”, se pone particular énfasis en las descripciones: “‘puños blancos’, ‘chompas elegantes’ ‘casas’, ‘autobuses’, ‘carros’ no son más que símbolos externos que caracterizan a una burguesía satisfecha y limitada [...] nos está indicando su vaciedad espiritual, ellos no son definibles por ninguna

característica interna, espiritual, solo por lo material”. (p. 45-46). A este análisis agregamos que lo físico-material, comparándolo con “Alienación”, llega a tener una importancia sustancial por ser la expresión no del vacío, sino de lo que se construye de manera interna en los sujetos. La línea divisoria entre lo material y lo espiritual se diluye y da paso a la complementariedad de ambos conceptos.

3.2 La mirada de los otros

Debemos centrar este punto del análisis en los personajes Roberto López y Queca, pues en ellos está fija la mirada de los otros, ya que crean el caos en el orden social jerárquico. Al respecto, Guillermo Nugent (2012) indica que: “nadie es nadie en sí mismo. Todos son alguien, o dejan de serlo por la vía de la comparación subordinada o de la inversión. Nada puede estar fuera de este universo relacional”. (p. 128)

Las comparaciones respecto a la imagen, actitudes y posición de estos personajes se realiza con el grupo de blanquiñosos al cual pertenece el narrador. Tanto Queca como Roberto buscan adquirir una posición y una imagen que trastoca lo establecido: “[...] como Queca y Roberto-Boby-Bob cometen el grave error de no percatarse del lugar que tienen “para siempre” en el mundo social descrito por el PVN. Tienen un lugar reservado, pero no derecho a buscar un sitio” (Nugent, 2012, p. 121). Peter Elmore (2002) menciona que:

La impostura existencial y cultural, el deseo de aparentar lo que no se es y se estima superior, se conoce en el Perú moderno como *huachafería* [...] a través de su estética de la simulación escondía la ausencia de una movilidad social fluida y revelaba la ausencia de una moral solidaria en vastos sectores de la pobreza urbana. (p. 216)

Aunque el grupo social aplica el concepto de huachafo a las personas de Bobby López y Queca no es del todo certera esta apreciación, puesto que si coincidimos en el hecho de que lo huachafo corresponde a un cambio puramente superficial y de impostura del sujeto que trata de emular, Roberto López ha generado que el cambio externo también transforme su subjetividad, sus valores, su mirada hacia el mundo y su posición en él.

En las sociedades jerarquizadas como la peruana, las fachadas se espera que guarden una relación de continuidad desde el nacimiento hasta la muerte. Porque las fachadas [...] no son atributos contingentes en una individualidad; cumplen más bien el papel de confirmación, de “visto bueno” de una sustancia inmodificable que nos constituye en alguna categoría de persona desde que estamos en el mundo. [...] los elementos de la fachada: ropa, expresión corporal, modo de hablar, adornos no tienen cabida para expresar una aspiración, representar un proyecto. (Nugent, 2012, p. 131)

Es el sentido del gusto, que maneja el grupo social de Queca y Bobby, quien los descalifica por los cambios directos realizados en su cuerpo, en el caso de Roberto López; en Queca por el menosprecio que demuestra en las relaciones con sus pares y su actitud selectiva. Ambos se niegan a aceptar sus fachadas adscritas de nacimiento y determinada por su posición social. En el caso de Bobby se complejiza por su piel, su rostro, en suma por su cuerpo.

Respecto a la relación entre la identidad del yo y lo externo del sujeto, Anthony Giddens (1997) menciona que: “el vestido es otro tipo de régimen. La ropa es en todas las culturas mucho más que un simple medio de proteger el cuerpo: es, evidentemente, un instrumento de exhibición simbólica, una manera de dar forma externa a la crónica de la identidad del yo”. (p. 83-84)

El cuerpo de Roberto está en un constante proceso de conversión: teñirse y alisarse el cabello, empolvase la cara para ser menos zambo, comprarse la ropa que usan los “gringos”, así como sus gestos y actitudes con

los otros. Los cambios en el cuerpo, la fachada del sujeto, producen además otros elementos derivados, como el manejo de otro idioma que implica una transformación a un nivel más profundo del sujeto, pues cambia la forma de comprender el mundo, y el manejo de espacios diferentes.

3.3 Asedios a Roberto López

Cuando nos encontramos ante la imagen de Roberto López debemos tener en cuenta que lo exterior del sujeto es un reflejo de la construcción de su identidad, la cual es coherente con la imagen que tiene de sí mismo, es decir con su subjetividad. Anthony Giddens (1997) menciona que:

El yo esta visto como un proyecto reflejo del que es responsable el individuo [...] no somos lo que somos, sino lo que nos hacemos [...] tales esfuerzos son algo más que un mero “llegar a conocerse” mejor: El conocimiento de uno mismo está subordinado al propósito más incluyente y fundamental de construir/reconstruir un sentido de identidad coherente y provechoso. (p. 99)

El habitus influye y se crea en el cuerpo, hecho que se hizo posible en Bobby López, el cual requiere espacios nuevos, círculos sociales nuevos, ideologemas nuevos, es decir, todo aquello que se relacione con el nuevo cuerpo creado que, a su vez, es expresión de su identidad. Según Víctor Vich (2001), la modernidad constituye nuevos sujetos que deben dejar de lado algunas de sus creencias.

Existe toda una performance que puede interpretarse como la muestra de las distintas identidades o mascararas que los sujetos tienen que construir y sobrevivir en la ciudad. Al respecto, Bobby ha creado una performance para presentarse ante el grupo social creando una fachada, dejando de lado la

totalidad de sus creencias para absorber otras. En él no confluyen diversas identidades, porque se busca crear una sola y es allí que su cuerpo lo delata.

3.3.1 Racismo

Roberto López es un zambo que busca ser un norteamericano en medio de una sociedad discriminatoria. James Higgins (1991) menciona que una parte del relato nos muestra un Perú que no cambia; y, por otro, se debe leer el contexto de modernización de los años 1940 y 1950, en cuanto refleja un aspecto de ese proceso debido a la creciente influencia del imperialismo económico y cultural de los Estados Unidos.

Así que no basta con ser un peruano blanco, hay que ser “gringo”. En este punto tendríamos que resaltar la diferencia que Bobby encuentra orientado hacia los dos estereotipos del cuento: Chalo Sander y Billy Mulligan. Chalo Sander, representa al blanco peruano, que solo es una iniciación para Queca. Billy Mulligan es la representación de “gringo” que desea ser Bobby, puesto que es él con quien finalmente llega a casarse Queca.

Nuestro contexto es la Lima del cincuenta, cuyo rostro estaba en transformación por efecto de la migración provinciana y donde los llamados sectores minoritarios, como los afroperuanos, estaban, incluso, por debajo de los migrantes o no se les tomaba en cuenta. La ideología racista estaba presente en nuestra sociedad. Al respecto, Nelson Manrique (1999) nos dice que: “el racismo cumple una función decisiva en la legitimación de las exclusiones, pues ‘naturaliza’ las desigualdades sociales, consagrando un orden en el cual cada uno tiene un lugar inmutable, en tanto este no aparece fundado en un origen social, sino anclado en la naturaleza” (p. 11).

Para Jorge Bruce (2007) tiene que ver con la urgencia clasificatoria, esa premura por ubicar al otro, la impostergable necesidad de ubicarnos nosotros.

Pero esa ubicación angustiosa es la puerta abierta para que intervengan fuerzas profundamente antisociales que yacen en cada uno. Hay necesidad de la existencia de un Ellos para sustentar el Nosotros, esto hace que se mantenga la división y una distancia. Sin embargo, se requiere de la existencia del otro, así sea para excluirlo. (p. 60)

En el grupo social se ve claramente la necesidad de definirse como diferente de Bobby. Jorge Bruce (2007) plantea que existe una estrategia y esta es la de aspirar a integrar un grupo que defina una identidad privilegiada, estilizada y canonizada. La estrategia aspiracional no niega la naturaleza del proceso de la identidad, pero con una profunda contradicción en el cuerpo porque sus rasgos físicos y étnicos no hacen posible el ingreso de Bobby a un grupo nuevo. Esta es una muestra de que el cuerpo es el medio que sustenta la identidad.

Según Pierre Bourdieu (2000) cuando se intenta aplicar al propio cuerpo los esquemas fundamentales de las estructuras sociales y estos se ven continuamente reforzados con los mismos esquemas el cuerpo suscita en los demás se efectúa uno de los principios de la construcción en cada agente:

Esa manera especial de mantener el cuerpo, de presentarlo a los demás explica: la distancia entre el cuerpo real (el cuerpo de uno) y el cuerpo legítimo (el cuerpo socialmente exigido). La probabilidad de sentirse incomodo en el cuerpo de uno (cuerpo alienado), el malestar, la timidez o la vergüenza son más fuertes en la medida en que es mayor la desproporción entre el cuerpo socialmente exigido y la relación práctica con el cuerpo que imponen las miradas y las reacciones de los demás. (p. 85)

En “Alienación”, el cuerpo de Bobby López está inmerso en el mundo exterior y, por lo tanto, fijo en la mirada de los otros. Es el cuerpo socialmente construido, pues se considera de antemano qué lugar y qué rol le corresponde

desempeñar. Para el grupo social, el ser zambo tiene una relación definida con el cuerpo que se le exige socialmente, pero para Bobby existe una incoherencia entre este cuerpo y su proyecto. En términos de Bordieu tiene un cuerpo alienado, pues le incomoda de ahí que desee estrangularlo. Él quiere tener un cuerpo adecuado a sus metas.

3.3.2 Construyendo la identidad

Roberto López busca definir su identidad, en base a una referencia: Queca. Es por la mirada de ella que Bobby repara en la existencia de los “gringos” y hacia la imagen de ellos es que dirige esta construcción, Adriana Churampi (2010) indica que:

[...] Así llegamos a un posible núcleo didáctico del relato: el drama radica en la esforzada dedicación de los protagonistas a la búsqueda de su identidad sin antes haber solucionado las preguntas esenciales que se encuentran en la raíz precisamente de la pérdida de dicha identidad. Sin solucionar el quién se es y dónde se está, que podrá construirse después [...]. (s/p)

El “quién se es” y el “dónde se está”, viene determinado por el cuerpo de los protagonistas. La búsqueda de su identidad se inicia en el deseo de transformar el cuerpo hacia una imagen ideal para el sujeto. En el caso de Bobby López el protagonista sí está consciente de lo que no es y de lo que sí quiere ser. Por eso, el proceso va hacia adelante, pero el conflicto se presenta al querer alterar de forma completa su cuerpo.

La identidad según Claude Dubar (2002) se genera por una doble operación de diferencia (lo que nos diferencia unos de otros) y generalización (la pertenencia común). Cada uno se puede identificar a sí mismo diferente de la percepción de los demás. Hay una primacía del sujeto individual sobre las

pertenencias colectivas, la de las identificaciones para sí respecto a las identificaciones para los otros. Por otro lado, los vínculos comunitarios y los vínculos societarios no se excluyen, pues la relación con el otro está en el centro del proceso de la identidad personal.

Roberto López se encuentra en el tránsito de los vínculos comunitarios —que no puede cambiar por estar relacionados con su color de piel— a los societarios, donde se puede construir la identidad diferente de la que le asignan. La identidad asignada es una identidad rígida y así lo ha encasillado el círculo social que lo rodea. Desde su percepción Bobby se parece a un zaguero de Alianza Lima y posiblemente termine como portero de banco o cobrador de colectivo.

Stuart Hall (2010) sostiene que la identidad es un proyecto o proceso que no termina, está siempre en cambio y transformación. De manera que la identidad no es fija, inamovible o pura. Por eso, querer buscar en ella signos de pureza o afirmar que un sujeto “perdió identidad” solo por ser el portador de elementos que “no le pertenecen” es quitarle a esta su categoría de proceso. Determinar a las personas o encasillarlas en espacios o rasgos que “les son inherentes” es negarles la posibilidad para construir su identidad.

Al respecto, es necesario mencionar tanto a Queca como a Cahuide Morales, quienes representan la movilidad social y el acomodamiento a “su lugar” respectivamente. A Queca se le reconoce tanto por el interés en casarse con un “gringo”, como por su desprecio hacia Bobby López. Esto último fue lo que generó en él la búsqueda de identidad. Sabemos que al final del camino de Queca también encontraremos sumisión y racismo, aunque ella también buscaba sobresalir y cambiar su situación de clase media. La suya es un

proceso de construcción de identidad diferente al de Bobby. Guillermo Nugent (2012) menciona respecto a la posición de Queca en el relato:

[...] Por debajo del grupo de muchachos que juega pelota en la plaza Bolognesi, que solamente pueden ser descritos como hombres y mujeres que vivían en chalet, y que seguramente tienen rosas en lugar de geranios en los jardines. Pero a la vez está por encima del zambo López: el papa empleadito-que-iba-a-trabajar-en-ómnibus es superior a la condición de hijo-de-la-lavandera y la casa de un piso esa por encima del último-callejón-que-queda-ba-en-el-barrio. (p. 121)

Queca, puede ser incluida dentro del grupo de las marocas que define Maruja Barrig (1981) es un estereotipo de la huachafita presente en la narrativa de la Generación del 50 que tiene un objetivo claro: salir de su medio con de una relación ventajosa, que finalmente resulta en un matrimonio. Nae Hanashiro (2011) al respecto indica que: “se puede vislumbrar un paralelo entre López y Queca: su deseo por salir del rol que tienen asignado en la escala social; es decir, ascender socialmente. Ambos personajes enfrentarán el *status quo* para posicionarse en un nivel superior, lo cual puede analizarse en términos de arribismo”. (p. 61)

Debemos indicar que existe una diferencia fundamental entre López y Queca. Ambos buscan posicionarse en un nivel superior, están expuestos a la mirada de los otros que los califica y los juzga, por las acciones que toman para lograr su objetivo. Efectivamente Queca encuentra el camino más fácil por su color de piel, cabello, ojos y piernas “que llegarían a ser legendarias”. En suma, por su cuerpo. Bobby López, por su etnia, “por ser retaco, oscuro, bembudo y de pelo ensortijado”, tiene que construirse una identidad a través de un cuerpo distinto. En ese sentido, etnia y cuerpo ocupan un lugar determinante para la identidad, tal vez no el único, pero si tiene la preeminencia. No enfatizamos en su arribismo, sino en su proceso de búsqueda de identidad el yo.

El conflicto de Bobby López se presenta en el proceso de lo que quiere obtener: una identidad definitiva y una posición desde la cual presentarse como diferente a los otros. Al respecto, el concepto de hibridez es pertinente para entender a este personaje, pues en el proceso de construcción de su identidad, aunque intenta llegar a un producto final eliminando “todo lo zambo que había en él”, el resultado de este proceso es un sujeto híbrido al cual Bobby no quiere aceptar.

El aspecto positivo del concepto de hibridez³¹ es que el sujeto puede hablar con espontaneidad desde varios lugares reforzando así la individualidad. En el caso de Bobby López, él no está buscando una mezcla, sino la negación de su cuerpo, ya que el color de la piel y toda la carga histórica, cultural y social que esta tiene tanto de la identidad para los otros como de la identidad para sí, no se puede ocultar. Mantenerse en la hibridez por el hecho de manejar dos universos simbólicos y dos culturas distintas es también una forma de tomar posición, hecho que no logró.

El círculo social en “Alienación” es un grupo social marginador. Hasta podríamos decir que el protagonista no pertenece al círculo social que lo observa, por eso la apuesta que hace el protagonista es ir en contra del cuerpo, lo cual podemos ver en el siguiente párrafo del cuento.

Antes que nada había que deszambarse. El asunto del pelo no le fue muy difícil: se lo tiño con agua oxigenada y se lo hizo planchar. Para el color de la piel ensayo almidón, polvo de arroz y talco de botica hasta lograr el componente ideal. Pero un zambo teñido y empolvado sigue siendo un zambo. (Ribeyro, 2009, p. 105)

³¹ Concepto que Néstor García Canclini desarrolla en su libro *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*.

Mijail Bajtín (2000) plantea la teoría del cuerpo interior y el cuerpo exterior, el cuerpo de uno mismo es, básicamente, un cuerpo interior; mientras que el del otro es, por principio, uno exterior: “en realidad es el “otro” quien nos vuelve un sujeto axiológico, ya que la percepción de nosotros mismos es limitada a como el “otro” nos ve y nos trata. El cuerpo no es autosuficiente sino que necesita al “otro”, le hace falta su reconocimiento y su actividad formadora”. (p. 69–72)

Boby López, (así como Maruja, Cuellar y los personajes de *Los Inocentes*) es un sujeto axiológico porque la mirada del otro hace que tome conciencia de sí mismo. Él llega a elaborar una idea de su identidad y se considera a sí mismo como sujeto portador de cualidades distintas del otro. Sin embargo, el cuerpo de Bobby López está cargado de un significado social que complejiza más la idea de identidad.

Para Roberto Damatta (2002) esto se puede entender como subversión del orden porque anteriormente cada persona sabía y había internalizado “su lugar”, dónde podía ir y era bienvenido y a donde no; en otras palabras se “sabía con quien se estaba hablando”. Sin embargo, se puede ver un alto grado de movilidad social, pero no en términos puramente económicos o de grupo, sino una mucho más individualizada. Un ejemplo de ello es Bobby López, quien se resiste a quedarse en “su grupo”, al cual pertenece por lo que este representa. De ahí que destruye la relación de subordinación y se enfrenta a la pregunta planteada por Roberto Damatta, ¿sabe con quién está hablando? En el siguiente pasaje de “Alienación” tenemos una descripción muy clara sobre la molestia que provoca en los otros, cuando el sujeto busca romper esta estructura:

Pero también es cierto que la ciudad no los tragaba, desarreglaban todas las cosas, ni parientes ni conocidos los podían pasar. Por ello alquilaron un cuarto en un edificio del jirón Mogollón y se fueron a vivir juntos [...] ¡Que gringos eran mientras recostados en el sofá cama, fumando su Lucky, escuchaban “Strangers in the Nigth” y miraban pegado al muro el puente sobre el río Hudson! (Ribeyro, 2009, p. 109)

La construcción del universo simbólico que llevan a cabo López y Cabanillas muestra que el “estrangulamiento del zambo” no es un paso rumbo a la huachafería, sino que corresponde a un proyecto de formación en base a la reflexión que se produce gracias a su entorno, construido por ellos también. Respecto a este pasaje, Guillermo Nugent (2012) nos dice que:

Esa es la importancia de la posición del cuerpo de estos dos personajes mientras están en el cuarto del edificio Mogollón, recostados. No es la concentración en un único tema, están orientando en combinación los diferentes sentidos contemplando, escuchando, fumando, la distensión total, la predisposición para el instante de la imaginación, y en ese contexto aparece la ensoñación. (p. 158)

Luego de la ensoñación vendrá la reflexión que los llevará a buscar la movilidad social a través del cuerpo, aunque de manera más notoria en Bobby. En él, sus competencias e incompetencias están establecidas de acuerdo al espacio que ocupa. El hecho de que él salga de este espacio de estas competencias ya distribuidas resulta intolerable para el grupo social y para el propio narrador. Jacques Rancière (2010) también menciona que para los dominados, Bobby, Maruja, Cuellar y los personajes de *Los Inocentes*, la cuestión no ha sido nunca tomar conciencia de los mecanismos de la dominación, sino hacerse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación. Por eso, los cambios que Bobby realiza en su cabello, su ropa, sus maneras, su idioma y sus espacios, buscan salir de la dominación, así como vemos en los siguientes pasajes:

Le faltaba saber cómo se vestían, que decían, como caminaban, lo que pensaban, quienes eran en definitiva los gringos. Esta etapa de su plan le fue preciosa. Por lo pronto confirmo que los gringos se distinguían por una manera especial de vestir que el califico, a su manera de deportiva, confortable y poco convencional. Como no tenía recursos para entrar a una academia de lenguas se consiguió un diccionario, que empezó a copiar aplicadamente en un cuaderno. Cuando llego a la letra C tiro el arpa, pues ese conocimiento puramente visual del inglés no lo llevaba a ninguna parte. Pero allí estaba el cine, una escuela que además de enseñar divertía. (Ribeyro, 2009, p. 105-107)

En el proceso de construcción de su identidad, Bobby López, desarrolla un alto grado de reflexión, pues no aspira únicamente a tener la apariencia, sino a la comprensión y absorción de toda una cultura.

3.3.3 De individuo a persona

Según Roberto Damatta (2000), se puede ver dos tipos de sistemas uno relacionado a la persona y otro al individuo.

La persona merece solidaridad y un trato diferencial, el individuo es el sujeto de la ley, para quien se hicieron las reglas y la represión. La noción de persona puede caracterizarse como una vertiente colectiva de la individualidad, una máscara puesta sobre el individuo o entidad individualizada que así se transforma en ser social. (p. 223-228)

La interacción que Bobby López tiene con el grupo está determinada por la movilidad social. El estatus adscrito de Bobby es otorgado por la lectura de los otros sobre su cuerpo, un cuerpo de zambo. Los otros al ver al zambo tienen ya una imagen de cómo debe ser su hablar, su vestir, su espacio, su posición en la sociedad. Al realizarse cambios corporales busca llegar a la distinción social de la que habla Roberto Damatta, donde la imagen del norteamericano es el sinónimo de persona en contraste con la imagen del blanco limeño que estaría relacionada al concepto de individuo. Finalmente, la imagen de zambo estaría al margen de estos conceptos.

Fue solo Roberto el que sacó de todo esto una enseñanza veraz y tajante: o Mulligan o nada. ¿De qué valía ser un blanquito más si había tantos blanquitos fanfarrones, desesperados, indolentes y vencidos? Había un estado superior, habitado por seres que planeaban sin macularse sobre la ciudad gris y a quienes se cedía sin peleas los mejores frutos de la tierra. (Ribeyro, 2009, p. 105)

El espacio de encuentro entre la mirada de los otros y la identidad que intenta construirse Bobby es su propio cuerpo. Es a partir de estos cambios visibles que los otros pueden reconocer en él a un sujeto, a una persona y en el caso de Bobby se complica porque afecta el cuerpo. Este posee un valor ambivalente, pues por un lado es núcleo identitario y, por otro, es un elemento exterior, siempre a la vista y puede ser leído por todos, convirtiéndose en el lugar de encuentro entre la identidad personal y social.

Si comparamos el núcleo identitario de Bobby con el de Maruja, veremos la diferencia en la construcción de la identidad. La de Maruja es flexible y abierta a un nuevo proceso, ya que su cuerpo como espacio y elemento permanece como eje de reflexión; sin embargo, Bobby busca negar su cuerpo, su eje reflexivo; por eso es que su proceso de identidad se ha obstaculizado. Consideremos también que ambos personajes se encuentran en espacios de dominación, uno de etnia y otro de género.

3.3.4 De la pastelería al Bowling de Miraflores

Respecto a los espacios en la obra de Julio Ramón Ribeyro, Américo Mudarra (2014) indica que: “la representación del personaje marginal en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro está caracterizada por la ambivalencia y que no logran integrarse a ninguno de los espacios sociales en los que interactúan.

Esto explica porque sus cuentos hablan de zonas límites de tránsito de un sector social a otro [...]”. (p. 34)

Efectivamente, Roberto López no puede integrarse por completo a los espacios del barrio, al último callejón, a la plaza donde juegan los blanquitos, en su trabajo y tampoco se adapta a la pastelería de Cahuide Morales. Por eso, busca nuevos espacios que estén más relacionados a su identidad en construcción. Sin embargo, tampoco en estos nuevos espacios se adaptan del todo por su cuerpo delator, más bien aparece en la figura de subordinado. Los espacios del cuento son zonas límites, de tránsito y coinciden con la subjetividad de Bobby López, pues él también se encuentra al límite de un espacio y otro.

Al proceso de construir su identidad con cambios corporales viene acompañado con un cambio de espacios y grupos sociales donde no podrá integrarse: “lo vimos entonces merodear, en sus horas libres, por lugares aparentemente incoherentes, pero que tenían algo en común: los frecuentaban los gringos”. (Ribeyro, 2009, p. 105).

Sobre los espacios determinados para cada tipo social, Oscar Osorio (2005) menciona que:

Por encima de todo el tejido social peruano está el norteamericano, al que se le atribuye “superioridad” étnica y dinero. Billy Mulligan, hijo de un funcionario del consulado de los Estados Unidos, representa este grupo. Así como para los zambos estaba el callejón y para el blanquito el chalet y el parque, para el gringo también hay unos espacios determinados: Country club, colegio Santa Martha, campo de golf, aeropuerto, embajada americana. (p. 87)

Este párrafo nos muestra la relación entre los espacios de la ciudad con el entorno que está fuera del sujeto, con la subjetividad. Roberto López pasa de la pastelería dirigida por Cahuide Morales —un hombre a quien le molesta ver

que alguien intente ser lo que no es y en quien predomina el interés por el dinero— a ser empleado en una cafetería de Miraflores, rodeado de “gringos” que parecen a gusto con él y que incluso cambian su nombre de Roberto a Bobby.

Para Bobby López no representa un problema el cambiar de círculo social. Esto se debe a la marginación que padece por parte de su grupo originario, por eso busca pertenecer a otros círculos sociales, otros entornos. El grupo inmediato, en este caso, no es íntimo ni el sujeto se siente que pertenece a él.

En el proceso de construcción de la identidad fue necesario que Roberto, cambiara de espacios. El cambio de posición se desarrolla simultáneamente a su subjetividad: del último callejón y de su trabajo en la pastelería (cuyo dueño es Cahuide Morales) pasa a vivir de manera independiente en el jirón Mogollón, en un universo norteamericano de ensueño construido por él y Cabanillas. Por supuesto, trabajar en Miraflores sirviendo a gringos no parece una muestra de arribismo, sino una consecuencia razonable del cambio que ya se ha dado en su subjetividad. Recordemos que este cambio se inicia en su cuerpo y la imagen que quiere proyectar siguiendo la lógica de lo externo.

El “yo no juego con zambos” de Queca fue el elemento originario para el proceso de construcción de una identidad real y para su búsqueda de pertenencia y posición en otros círculos sociales. La consecuencia de esa búsqueda por absorber la cultura norteamericana es el cambio de entorno. Al respecto, Jacques Rancière (2010) menciona que existe una ruptura entre distribución de espacios y competencias: “se comienza cuando seres

destinados a habitar en el espacio invisible del trabajo, que no deja tiempo de hacer otra cosa, se toman el tiempo, que no tienen para declararse coparticipes de un mundo común, para hacer ver en él lo que no se veía” (p. 62). Los sujetos se encuentran en realidad en distintos espacios y desde cada uno existe relaciones de poder. Para desarrollar sus roles y estatus, es necesario identificar primero los tipos de espacio.

Según Talcott Parsons (1976) el estatus y los roles son dos aspectos de la participación del sujeto en su vida social. Roberto López tiene un determinado estatus adscrito por ser hijo de la lavandera, pero la orientación o sentido de sus acciones tiende a cambiar a un estatus adquirido. De la misma manera hay una transferencia de los roles específicos a los difusos. La identidad nos diferencia a unos de otros e impulsa al sujeto a desempeñar roles de acuerdo al círculo social en el que se encuentra; no obstante, estos no definen la identidad, más bien estos cambian a disposición de la identidad. Ambos, estatus y roles, son elementos de la identidad. Según Oscar Osorio (2005) este sería el orden de la sociedad que nos presenta Ribeyro en su cuento.

En la parte más alta están los gringos vistos como seres superiores y ricos (Mulligan). Aquí no se proponen subniveles ni gradaciones, el estadounidense es rico e intrínsecamente superior. [...] Luego siguen los peruanos blanquitos: en la escala más alta de este grupo esta los menos trigueños, más ricos, educados en colegios norteamericanos (Chalo Sander); luego los más trigueños pero con buena situación económica, que estudian en colegios privados, alemanes o americanos (el narrador); más abajo los blancos pobres (Queca). En la parte más baja de la estructura social están los zambos: con dinero, superiores (Cahuide Morales) pobres, inferiores (Roberto, Cabanillas). Y más debajo de ellos en el piso social, los negros pobres (María). (p. 88)

Es a este estatus que Bobby López y también Cabanillas se oponen e intentan transformar. Una vez que tienen clara la imagen de sí mismos que

desean conseguir empieza el proceso de transformación de su cuerpo, pero no estaría completo si no cambian de espacios.

López y Cabanillas adquieren una nueva visibilidad. Ellos moldean la manera como quieren ser vistos. Esta es la transformación radical. Ambos dejan de ser representantes de una cuasi casta, la de nacidos de lavanderas y sastres y rompen con sus deberes sociales, por decir así. Asistimos al proceso por el cual las partes bajas del cuerpo social se han visibles (“culoncitos”) y además abandonan el lugar que les toca (“yendo de aquí para allá”). (Nugent, 2012, p. 154)

En el caso de los espacios, Anthony Giddens (1995) señala que en general existe un espacio público y un espacio privado; sin embargo, podemos distinguir otros en el proceso de deszambamiento de Roberto López. Así se va a producir un desplazamiento y del barrio donde es hijo de la lavandera pasa a ser empleado en las cafeterías, al Bowling de Miraflores donde habla inglés con extranjeros e incluso su nombre es cambiado en Bobby. Estos cambios logran cambiar su mirada del mundo: “todo hombre que sufre se vuelve observador y Roberto siguió yendo a la plaza en los años siguientes, pero su mirada había perdido toda inocencia. Ya no era el reflejo del mundo sino el órgano vigilante que cala, elige, califica”. (Ribeyro, 2009, p. 103)

Lo intolerable para el círculo social de Bobby es este cambio en la orientación de su reflexión. Él es quien elige, califica y de alguna manera comienza a sobrepasar los límites de su posición de zambo. Por esta mirada es que adquiere noción de su identidad como alguien distinto a los otros. Los cambios de espacio generan variaciones en los roles del sujeto. Es necesario recordar, por ejemplo, que Bobby en su nuevo trabajo: “trataba a los indígenas de una manera neutra y francamente impecable mientras que con los gringos era untuoso y servil”. (Ribeyro, 2009, p. 108)

Es una identificación manipuladora con objetivos fijos. Una característica básica que encontramos en Bobby es que sí sabe orientar sus acciones hacia los fines que desea y esto lo convierte en sujeto. El cambio de sujeto a objeto resulta siendo intolerable a los ojos del narrador.

3.4 ¿Usted sabe con quién está hablando?

Es válido que Bobby busque salir de los esquemas que los otros imponen, pero el problema es cuando se afecta al cuerpo, aquí está la importancia e influencia del cuerpo. Cuando esto sucede no hay un punto desde donde se pueda tomar posición para que el sujeto se pueda definir, ya que la identidad se construye en la diferencia con los otros. Es necesario saber dónde se encuentra el sujeto. Si Bobby hubiera absorbido los elementos de la cultura norteamericana amoldándolos a su proceso de identidad habría conseguido, además de un proceso dinámico, una posición, pero como niega su cuerpo, niega también su identidad. Su cuerpo, lo exterior, es cambiado y no es usado como en el caso de Maruja. Los cambios directos en el cuerpo influyen en su interior de manera positiva, puesto que ayudan a su objetivo, aunque se presenta una incongruencia con la identidad para los otros quienes lo estigmatizan.

La identidad se inicia en el cuerpo para otros y para el sujeto mismo. El cuerpo reflexivo, que se mantiene como núcleo identitario, es vital para construir la identidad, pues al quedar fuera de la mirada de los otros da paso a nuevos procesos reflexivos para el sujeto. También se puede definir la identidad como el proceso de erigir una imagen desde el individuo y comprende acciones concretas que realiza el sujeto para llegar a esa imagen, aunque eso

implique subvertir el orden establecido. Este proceso incluye negarse a estar limitado únicamente a lo que el círculo social ha predeterminado y para ello el cuerpo es el medio y el fin, de ahí que los cambios realizados en él afectan profundamente la subjetividad.

El manejar uno o más universos simbólicos en dos o más círculos sociales hace que la individualidad se fortalezca, pues es maleable y flexible. Intentar negar radicalmente el cuerpo como núcleo identitario genera la interrupción del proceso y ocasiona que el sujeto pierda la base para definir su identidad. La convivencia de una identidad en un cuerpo que “no corresponde” es posible si se acepta la simultaneidad, tanto del sujeto mismo como de los otros.

El cuerpo de Bobby López, al encontrarse bajo la mirada de los otros será leído por estos, quienes también otorgarán significados de acuerdo a lo que ven. Por eso, para el círculo social el ser zambo ya implica un lugar y una forma de ser determinados; sin embargo, él, como sujeto activo, se construye una imagen distinta a la que “debería tener”. Mediante las alteraciones al núcleo de identidad, es decir su cuerpo, desarrolla un proceso de deszambamiento que lo deja sin una posición desde la cual continuar con la configuración de su subjetividad.

En base a lo expuesto proponemos que el sujeto puede manejar dos o más subjetividades, ya que su cuerpo le impide negar por completo su identidad de zambo, pero podría convivir simultáneamente con ambos significados y esto fortalecería su identidad. Dejando de lado la moraleja del autor, la orientación de este cuento es que la convivencia, la hibridez, es posible en la búsqueda de identidad del yo.

CAPÍTULO IV

LA IDENTIDAD A TRAVÉS DEL SUJETO ANDRÓGINO EN *LOS INOCENTES*

En este capítulo el análisis se centrará en la presencia del sujeto andrógino, Cara de Ángel, y su relación con el resto de integrantes de la collera. Enfatizaremos especialmente en los personajes Cara de Ángel y Colorete, y la relación que tienen como sujetos ambiguos, donde Colorete ve parte de su propio yo en Cara de Ángel quien lo interpela y genera en él sensaciones de atracción y rechazo. El entorno marginal y delincuencial es el espacio propicio donde se desarrolla el erotismo de los muchachos y donde se pueden notar las características de liminalidad de estos personajes adolescentes. Por otro lado, los cinco protagonistas se encuentran en un universo simbólico donde es necesario demostrar la masculinidad mediante rituales y códigos.

4.1 El círculo social

En *Los Inocentes*,³² además de la representación del universo adolescente, el cuerpo se presenta como elemento estético a través de la presencia del sujeto andrógino. Esto llega a ser no solo una característica en esta novela, sino que también se muestra a lo largo de toda la producción literaria del autor. Para Ricardo Gonzales Vigil (2013):

Esta adolescencia turbulenta, obsesionada con el sexo (el descubrimiento de su propio cuerpo), sometida al código machista, no había sido retratada con su peculiar lenguaje y desazón existencial en la literatura española antes de *Los Inocentes* [...] Esa práctica del sexo maloliente, pervertido y malogrado esta contextualizada socioeconómicamente en Reynoso, procede del sistema social que padecemos frente al cual se propone un cambio revolucionario. (p. 118-119)

Vamos a resaltar que esta novela pone un particular énfasis en el deseo y la sexualidad adolescente, así como la desazón existencial que menciona el autor y el contexto que describe (el mundo delincucional adolescente de 1960) es propicio para el desarrollo de estos temas. Para Miguel Gutiérrez (1988), en la obra de Reynoso no se evidencia un estudio de la pasión y la homosexualidad como en la obra de Marcel Proust:

El universo de Reynoso está suspendido entre la nostalgia de la inocencia y la atracción del mal. Y sobre la base de una realidad injusta y cruel, el mal de manifiesta mediante el sexo elevado a la categoría de fetiche sadomasoquista e instrumento, por tanto de poder y dominio. No existe en la obra de Reynoso un estudio de la pasión o de la naturaleza del amor homosexual como en la obra de Proust. (p. 146)

³² Fue publicado en 1961 y posteriormente se reeditó con el título *Lima en rocka* solicitud de Manuel Scorza quien sugirió el cambio para volver el libro más comercial; sin embargo, la novela recuperó su denominación inicial. La publicación le valió al autor las críticas más duras y puso en riesgo su título docente. *Los Inocentes* marcó el inicio de la inclusión de la jerga en la narrativa peruana y también desarrolló el universo adolescente en un entorno marginal y delincucional. Al respecto, Ángel Rama (1984) en *La ciudad letrada* indica que: “el habla cortesana se opuso siempre a la algarabía, la informalidad, la torpeza y la invención incesante del habla popular cuya libertad identifico con corrupción, ignorancia y barbarismo. Era la lengua del común que en la división casi estamental de la sociedad colonial correspondía a la llamada plebe”.(p. 44)

Sin embargo, debemos indicar que una de las fortalezas de esta novela radica en la presencia del círculo social en el que se configura el universo adolescente. En este entorno, la sexualidad de los adolescentes se muestra de manera violenta como instrumento para mostrar la importancia del cuerpo y la subjetividad en un entorno marginal. Debido a sus condiciones de vida los sujetos marginales, como los que se presentan este libro de cuentos, fueron excluidos de la mirada reivindicativa de su cuerpo y sexualidad. Por la situación socioeconómica de estos sujetos se pensó que no era posible que generaran ni reflexiones ni acciones concretas, salvo las relacionadas al ámbito económico porque les permitían sobrevivir.

En la narrativa, el cuerpo y el uso del mismo se complejizan cuando se trata de la construcción de la identidad, en *Los Inocentes* el cuerpo funciona como un espacio de encuentro de lo exterior (un entorno marginal y un círculo social) y lo interior (el yo del sujeto) para desarrollar la identidad adolescente. El sentido de las acciones que el sujeto realiza para construir su identidad personal necesariamente se orienta en relación al otro. De ahí que los personajes adolescentes interactúen en el grupo del barrio marginal y la collera, cuyos miembros viven en un tugurio,³³ y donde sus relaciones sociales se desarrollan con la presencia del sujeto andrógino, el erotismo entre muchachos y los rituales. Para James Higgins (2006):

La narrativa de Oswaldo Reynoso enfoca otro sector de la sociedad urbana, la juventud alienada de la clase media baja. Los protagonistas

³³ La barriada y el tugurio son las expresiones urbanas, en el aspecto habitacional, más importantes en la Lima de inicios del siglo XX. Por el proceso de modernización de este siglo la dinámica social, en materia de vivienda, fue variando. Por eso, se considera que la barriada es una construcción no solo material, sino social, dinámica y que expresa la nueva vida del migrante en la capital, quien además de adaptarse al nuevo entorno también trae consigo un mundo cultural con el que dialoga. Por otro lado, tenemos el tugurio un espacio que no se construye desde la invasión, sino que ya existía, pero con sujetos que le dan un sentido a ese entorno y sus relaciones sociales tal como se muestra en el contexto de *Los Inocentes*.

adolescentes de *Los Inocentes* (1961), un libro de cuentos, y la novela *El escarabajo y el hombre* (1970), son rebeldes sin causa. Reaccionando contra la vida gris llevada por sus padres, repudian los valores de la generación adulta y buscan un estilo de vida más rica y estimulante, pero como se hallan atrapados por sus circunstancias socioeconómicas no logran sino caer en el vicio y la delincuencia. Una característica de la prosa de Reynoso es la reproducción de la jerga de esta generación alienada, una lengua que constituye un rechazo del orden establecido [...]. (p. 272)

Los adolescentes de estos relatos tienen características más inclinadas hacia el lumpen y el mundo delincuencial; la rebeldía y la reacción contra el estilo de vida de los padres, todo ello es parte de una expresión del universo simbólico que han creado. En este punto es preciso destacar el valor que tiene la presencia del homoerotismo a través del sujeto andrógino (esta figura ha estado presente de forma constante en la obra del autor) y en la conformación de la identidad de los sujetos adolescentes.

En *Los Inocentes* el círculo social es la collera, un grupo marginal por el contexto en el cual se sitúa y, al mismo tiempo, es represor por las características que presentan los individuos mediante sus propios códigos de masculinidad. Según Johnn Guerra Banda (2015) la collera: “en sentido figurado, significa unión o relación vinculante de unos con otros [...] decide como una instancia parcial sus propias reglas” (p. 30). A este concepto debemos agregar el esquema cultural del contexto en el que se conforma la collera, que la convierte en un universo simbólico, un círculo social y un espacio adolescente donde se establecen reglas, lenguaje y rituales específicos.

De acuerdo a Jorge Eslava (1994), en la collera: “la conducta grupal se vale de rituales harto conocidos como ensartados por los mismos dispositivos y análogas funciones [...], no se agotan en repetir lo irrepetible: el escándalo, el

bullicio, la juerga. Rituales que requieren de altares propios que son lugares que frecuentan [...], la cantina, el billar, la esquina del barrio, el parque” (p.119). Estas características muestran, en parte, el concepto *carnaval* de Mijaíl Bajtín, principalmente porque hace referencia al grupo de adolescentes de estrato popular en el que se produce la inversión del orden establecido y además cuenta con lugares propios donde este nuevo orden predomina.

George Simmel (1939) ha catalogado los círculos sociales como cerrados y abiertos; los primeros son aquellos que el individuo no escoge y se encuentra en ellos de forma arbitraria; mientras que en los segundos el sujeto busca su pertenencia y puede escoger. En el caso de *Los Inocentes*, pese a desarrollarse en un grupo de amigos de barrio o collera, que sería un círculo social abierto según la categorización de Simmel, se caracteriza por la violencia y la represión que hay entre sus miembros. Este es el tipo de grupo al que el sujeto busca pertenecer. La sociedad formal origina que este círculo social se desarrolle en un espacio de marginalidad donde existen habitus que no coinciden con los del espacio formal y generando que la construcción de la identidad de los protagonistas sea distinta a la de cualquier otro espacio.

El proceso de institucionalización es explicado por Berger y Luckmann quienes nos dicen que dentro de los grupos sociales a los que pertenece cada uno de los personajes existen instituciones que se han establecido para determinar sus roles y estatus. Este proceso se da necesariamente en grupo, pues el sentido de las acciones (lo que se debe hacer y lo que no) corresponden a las relaciones sociales. Así se precisa que: “los estatus y roles de cada personaje se encuentran ya institucionalizados, son estructuras que

sobreviven a quienes las crearon y para la generación que se encuentran en estas estructuras se presentan de manera coercitiva”. (p. 76)

Para el Príncipe, por ser el primero en robar un auto y aparecer en “La Tercera, con foto y todo”; para el Rosquita adoptando actitudes de matón y para Carambola buscando aprender hasta los gestos y palabras del Choro Plantado. La intención es permanecer en estas estructuras y fortalecerlas porque también son el soporte del universo simbólico de la masculinidad, el cual está atravesado por la presencia del cuerpo —instrumento de expresión de identidad— y su naturaleza exterior al estar a la vista de todos.

Según Johnn Guerra Banda (2015) el grupo de adolescentes en la novela: “aparece unificando a los personajes y les da un sentido grupal es también cierto que no se subraya este aspecto colectivo sino que queda en segundo plano ante la individualidad de las historias [...]” (p. 30) Efectivamente, se resalta la individualidad de los personajes; no obstante, para la construcción de la identidad es necesaria la presencia de los otros. Por eso, no concordamos la propuesta del autor, quien nos dice que en las colectividades: “el grupo, la sociedad y el barrio pierden importancia frente a estas individualidades [...]” (Guerra, 2015, p. 31); no obstante, estas no pierden importancia, sino que se muestran como parte del proceso, como un elemento sin el cual no se podría realizar esta construcción.

4.2 El cuerpo adolescente

En *Los Inocentes*, la identidad de los adolescentes es construida por la presencia del sujeto andrógino, pues se construye por oposición a él en una relación atracción–rechazo. El cuerpo del sujeto andrógino, al estar bajo la

mirada de los otros y dentro de un círculo social de adolescentes, interpela a los demás. Toda la esencia del sujeto se desborda en el cuerpo adolescente y orienta sus acciones. Anthony Giddens (1997) nos indica dice que:

La palabra “cuerpo” evoca la idea de un concepto simple, sobre todo si se compara con otros como el de “yo” o “identidad del yo”. El cuerpo es un objeto en el que todos tenemos el privilegio o la fatalidad de habitar, la fuente de sensaciones de bienestar y placer, pero también la sede de enfermedad y tensiones. Sin embargo, como se ha subrayado, el cuerpo no es solo una entidad física que “poseemos”: es un sistema de acción, un modo de práctica y su especial implicación en las interacciones de la vida cotidiana es parte esencial del mantenimiento de un sentido coherente de la identidad del yo. (p. 128)

En esta novela el cuerpo adolescente está construido socialmente y enmarcado en la mirada de los otros, cargado de erotismo. La identidad se inicia en él y con la presencia del sujeto andrógino, Cara de Ángel, a lo que se suma el homoerotismo, pues con su cuerpo ambiguo interpela a los otros en la búsqueda de su identidad. Según Michael Foucault (1999) los asuntos relacionados con el cuerpo tales como la medicina, el ejercicio, la alimentación y el sexo, fueron tomando cada vez más importancia cuando el hombre comenzó a tener una conciencia de sí mismo, es decir, cuando comenzó a interesarse más en el régimen de su cuerpo que está directamente relacionado con los otros. Para Anthony Giddens (2000): “la sexualidad se ha hecho maleable, abierta a una configuración de diversas formas y a una “propiedad” potencial del individuo” (p. 35).

En ese sentido, el cuerpo proporciona lógicas de reflexión, pero no en un sentido puramente individual. En la narrativa urbana peruana (cuento y novela) se presenta al individuo inmerso en un círculo social y orientado a la individualidad, pero bajo la mirada de los otros: los miembros de la collera. Jorge Eslava (1994) menciona que él:

Cuerpo en cuanto apariencia física que hace sensible el yo a los otros durante la adolescencia, se le da una importancia mayor que en cualquier edad. El adolescente que algunas representaciones convencionales consideran enteramente caído en una remota intimidad percibe que el cuerpo es su persona y lo que los otros ven más inmediatamente y por tanto, juzgan". (p. 82)

De acuerdo a lo propuesto, resaltamos la importancia de la subjetividad del cuerpo para el propio adolescente que sí lo percibe como elemento fundamental de su relación con los otros y como expresión de su yo.

4.2.1 El sujeto andrógino

El sujeto andrógino es un sujeto que tiene un cuerpo ubicado en el margen, con características masculinas y femeninas, tanto físicas como psicológicas. Según Rosa Behar (2010):

[...] Las personas andróginas son capaces de modificar sus respuestas de acuerdo a sus necesidades y a las demandas de la situación. Bern señala que los sujetos andróginos son más libres, más adaptables y emocionalmente más saludables que aquellos que restringen su conducta a los patrones de los roles sexuales tradicionales. [...] La androginia parece auspiciar el pensamiento independiente, la acción y la autoestima. [...] Es una instancia de una mayor flexibilidad general, asociada a actitudes más liberales hacia la expresión sexual [...] y es importante para la identidad del yo y el desarrollo moral. (s/p)

Esto podemos verlo haciendo una comparación entre Colorete —que tiene el estereotipo de capazote de la collera, modelo de masculinidad, pero que vive con un hombre mayor y siente atracción hacia Cara de Ángel— y Cara de Ángel, el sujeto andrógino que tiene una orientación sexual definida y muestra un proceso reflexivo más libre. La presencia del sujeto andrógino³⁴ es

³⁴ El tema en cuestión se encuentra a lo largo de las obras de Oswaldo Reynoso, donde se puede ver siempre la figura del personaje andrógino: Cara de Ángel, en *Los Inocentes* (1961); en *Los eunucos inmortales*, el joven Qui Changhu; Lin (1995), en *En busca de Aladino* (1993) y en *El goce de la piel* (2005), el adolescente Malte. Tal vez la literatura de estos años tiene la función de ser un catalizador de los deseos, de las pulsiones de la juventud a la vez que también presenta a los personajes de las barriadas y tugurios como sujetos que pueden crear universos simbólicos nuevos en base a su sexualidad.

una imagen recurrente en la narrativa de Oswaldo Reynoso, sin embargo, es en *Los Inocentes*, donde esta presencia es fundamental para la construcción de la identidad adolescente.

Según Slavoj Žižek (2009) elegir el propio género mediante un cambio de sexo,³⁵ por ejemplo, es uno de los derechos humanos inalienables: “la diferencia final, la diferencia trascendental que fundamenta la propia identidad humana, se convierte así en algo abierto a la manipulación, en su lugar se afirma la plasticidad más fundamental del ser humano” (p. 47). En el caso del personaje Cara de Ángel, no se ha hecho ninguna elección ni cambio alguno. Este sujeto andrógino, con su presencia, interpela lo que está a su alrededor y se mantiene la plasticidad del sujeto.

Con esa camisa mi rostro estaría más pálido. Me compraré un pantalón negro. Me compraré unas gafas oscuras. Tendría pinta de trasnochador [...] y mis diecisiete años a lo mejor se transforman en veinte. Ahorítita le saco la mierda a ese tipo que simula ver la vitrina cuando en realidad me come con los ojos [...]. Pensaré camisa roja y pichón en cama [...] eso le gusta: inocencia y pecado [...] clavo mis ojos en los suyos, como jugando para avergonzarlo [...]. Es una vaina venir por estas calles. Uno siempre se ha de encontrar con locas. Que lo mira. Que lo siguen. Que le hablan. Que le ofrecen hasta el cielo. ¿Y porque siempre tienen que mirarme? Mi cara tiene la culpa. (Reynoso, 2006, p. 12-14).

Cara de Ángel incita a los integrantes de su círculo social y a todo lo que se encuentra en su entorno. Entra en diálogo con sujetos transeúntes y genera pulsiones en ellos. Aunque podemos ver que su identidad como sujeto está definida y orientada, en la subjetividad de los otros donde causa desequilibrio.

³⁵ Aunque es un tema que escapa al objeto de investigación es necesario hacer una reflexión acerca de los cambios corporales que se dan en la actualidad. Cambios como los que se pueden ver en sujetos transexuales o travestis, que corresponden al proceso de construcción de identidad. En estos sujetos podemos ver que el cuerpo delata, además de tener como coordenada el estigma en el cuerpo, es decir, que existe una información social, recogida por la mirada de los otros que denuncia lo que el cuerpo intenta mostrar (como el caso de Cara de Ángel), una incongruencia desde la mirada de los otros, que puede calificar el cuerpo del travesti o transexual como alienado. Aunque en realidad desde el sujeto, el cuerpo y la identidad no se contradicen, la desconexión se encuentra entonces entre la identidad personal y social.

4.2.2 Cara de Ángel y Colorete

Debido a su imagen corporal Cara de Ángel no se puede definir ni como hombre ni como mujer, por eso su característica principal es, precisamente, la indefinición. La relación entre Cara de Ángel y Colorete presenta un rasgo peculiar, pues al existir una indefinición corporal en el sujeto andrógino, la plasticidad aumenta y las pulsiones que despierta Cara de Ángel en Colorete demuestran que hay algo de la esencia de uno en el otro, la cual es rechazada y además convierte a Colorete, el capazote de la collera y casi símbolo de masculinidad, en un sujeto ambiguo atraído por el sujeto andrógino. Según Juan Carlos Callirgos (1996):

El hecho de que los hombres pongamos más distancia con los homosexuales varones que las mujeres con las lesbianas resulta del mal anejo que tenemos respecto a nuestros impulsos homoeróticos. Se evita casi todo el contacto con el homosexual, por ser fuente de amenazas [...] el miedo al contagio no es más que el miedo a que nuestra homosexualidad reprimida, latente, se haga manifiesta. El miedo al homosexual de afuera, es el miedo al lado homosexual que todos llevamos dentro. (p. 81)

El personaje Cara de Ángel produce fascinación y por la lectura que los otros hacen de su cuerpo provoca incertidumbre acerca de su masculinidad. Esta, pese a ser real, es desmentida por lo exterior-corporal como vemos en el siguiente pasaje de *Los Inocentes*: “tengo el cabello crecido, mucho mejor. Cara de Ángel: sí. Nunca: María Bonita, ni mucho menos María Félix [...]. Si los muchachos del billar supieran lo que hice con Gilda, la hermana de Corsario, nunca volverían a llamarme María Bonita” (Reynoso, 2006, p. 12). Paolo de Lima y Rocío Ferreira (2013), respecto a Cara de Ángel, mencionan que:

Las relaciones de Cara de Ángel con el mundo se dan a través del objeto deseante queer. [...] Estar en la calle significa entrar al plano de la construcción de sujetos en tensión. Identidades estratégicas que

constantemente se desestabilizan por los encuentros fortuitos con desconocidos o amigos con quienes se sociabiliza. (p. 132-133)

Es significativa la mirada de Cara de Ángel hacia sí mismo mientras se pasea por la calle, se observa en las vidrieras; y al mismo tiempo vaya afirmando interiormente su masculinidad. En el centro de estas contradicciones se configura la identidad de los adolescentes. Es necesario agregar que a la violencia de Colorete, al sentirse interpelado por el sujeto andrógino y ver algo de él en sí mismo, se suma la erótica.

4.2.3 La erótica entre muchachos

Michel Foucault (1999) enfatiza que tanto en el cuerpo y como en la actividad sexual la importancia radica en torno a uno mismo, su dependencia e independencia y del lazo que puede establecer con los demás, así como de: “La manera como ejerce control de sí mismo y ejerce plena soberanía de sí” (p. 219). Así también, hace referencia a una nueva *erótica*, que sería una unión de Eros (*erótica*) y Afrodita (*aphrodisias*). Destaca que las relaciones se complementan y que no habría una separación entre el amor a las mujeres y a los muchachos, pues son expresiones del Eros, esenciales para uno mismo y para la relación con el otro.

El planteamiento de que Eros y Afrodita se complementan es aplicable a los sujetos ambiguos: Colorete y el andrógino Cara de Ángel, ya que ambos tipos de erótica coexisten en una misma persona y se despliega en el manejo del cuerpo. El amor a los muchachos, mencionado por Foucault, se presenta con una lógica de conciencia que los adolescentes tienen de sí mismos que define y orienta la construcción de su identidad.

Esta presencia en las relaciones que se establecen en *Los Inocentes* es simultánea entre hombres y mujeres, debido a que tienen como eje un sentido utilitario, pues son intercambios donde intervienen los favores sexuales y los dones. Para Juan Carlos Callirgos (1996):

La heterosexualidad [...] constituye la tercera prueba negativa de la masculinidad tradicional. La primera es diferenciarse de la madre: no soy su bebe. Luego nos diferenciamos del sexo femenino: no soy una niña. Por último, necesitamos probar no ser homosexuales: que no deseamos poseer otros hombres y, sobre todo no deseamos ser poseídos por otros hombres [...]. (p. 80)

El amor con hombres³⁶ permite conseguir dones, elementos de realización, es más en el desarrollo de ambos tipos de amor la identidad del sujeto se mantiene en un estado liminal bastante útil. Ambos tipos de erótica coexisten y el núcleo identitario no se ve afectado. Debemos considerar que este tipo de relaciones no actúan en desmedro de la masculinidad que debe ser demostrada en el círculo social (es necesario enfatizar que es un círculo social cerrado donde la violencia simbólica tiene una presencia tenaz), pues es bastante conocido que Colorete se vive públicamente con un maricón. Este hecho llega a ser parte de lo que debe hacer para ser reconocido por el grupo, ya que Colorete es el capazote de la collera. Estas relaciones forman parte de los rituales de iniciación y reconocimiento de masculinidad, así fueron el asalto y el robo del auto por parte de El Príncipe.

³⁶ Las relaciones homosexuales entre hombres mayores y jóvenes *efebos* se ha desarrollado en la literatura peruana desde 1934, con la aparición de *Duque* de José Diez-Canseco. Aunque con una mirada diferente: el cuerpo como elemento estético, aparece en este caso concreto para el goce y trae una consecuencia, una no aceptación y frustración de parte del protagonista. En *Los Inocentes* vemos que la homosexualidad coexiste en los sujetos y es un elemento básico para la construcción de su identidad adolescente, porque afirma la masculinidad ante los integrantes del círculo social.

Miguel Gutiérrez (1988) indica que la pulsión homosexual en la obra de Reynoso es inmediata, compulsiva y se presenta como un fantasma contra el que deben enfrentarse los sujetos.

Reynoso presenta la pulsión homosexual en su inmediatez sensorial, como apetencia compulsiva, y es un fantasma que pervierte la virilidad, de modo que los personajes deben luchar contra esta amenaza latente y sombría. Es también un sexo prostituido, y los jóvenes pauperizados que conocen y aceptan de manera precoz las reglas de juego. (p. 146-147)

Debido al universo masculino desarrollado en *Los Inocentes* es preciso luchar contra este fantasma que pervierte la virilidad, sin embargo, el sujeto andrógino se presenta como la pulsión homosexual desde la cual se definen los otros.

4.3 Masculinidad

En *Los Inocentes* se identifican otros elementos necesarios para comprender la construcción de la identidad, nos referimos a la adolescencia y la masculinidad. En el primer caso, Juan Carlos Callirgos (1996) nos dice que:

La adolescencia constituirá uno de los momentos más importantes respecto a la identidad. Se trata de una etapa de la vida en la cual los cambios corporales llevan a la necesidad de la afirmación y redefinición de la identidad. [...] el adolescente vive un periodo de cambio corporal que lo hace redefinir la imagen de sí mismo. Un aspecto muy relacionado a este es el desarrollo de la sexualidad [...]. (p. 44)

En este universo adolescente se tiene como referencia la masculinidad desde el grupo, que según Juan Carlos Callirgos (1996) se encuentra siempre sujeta a demostración y reafirmación delante de los demás. La masculinidad se presenta como un proceso más problemático para el niño, pues debe rechazar

la identificación, primera socialización, con su madre como condición indispensable para adquirir su propia identidad masculina. Por eso:

Si los hombres, tan universalmente, deben pasar por pruebas para probar su masculinidad, es precisamente porque esta no está determinada por la naturaleza: no se nace hombre las sociedades cuentan con sistemas más o menos rígidamente establecidos para hacer hombres a la fuerza. Al ser la naturaleza insuficiente para acometer tal empresa, las sociedades establecen pautas, rituales, pruebas, sistemas de premios y castigos que incentivan la conducta agresiva y activa, inhibiendo los comportamientos pasivos. (p. 35)

Principalmente Cara de Ángel, a lo largo de su historia, se encuentra siempre definiendo su masculinidad: que no es María Bonita o María Félix, que sí le gustan las mujeres, lo que hizo con la hermana del Corsario y rechaza a los hombres mayores a quienes atrae. Todo esto debido a que su cuerpo parece delatar lo contrario, pues como afirma Juan Carlos Callirgos (1996): “probar la masculinidad implica librar la batalla a través de la vida. Mediante el arrojo, la valentía, el trabajo, la caballerosidad, o mediante el incumplimiento de las reglas y eso que los peruanos denominamos ‘pendejada’, la ‘viveza’”. (p. 66)

A lo largo de la novela podemos ver que la identidad adolescente en el entorno marginal está atravesada por dos coordenadas: 1) la masculinidad como un punto recurrente desde el cual el grupo observa al sujeto y 2) como contraparte de está el homoerotismo, en la presencia del sujeto andrógino.

4.3.1 Rituales y reflexión

Los rituales en *Los Inocentes* son una secuencia de actos de la collera netamente masculina para establecer sus códigos para, mediante estos, definir su identidad personal y social. Silvia Citro (2008) nos dice que:

Como sostiene Da Matta (1981: 30-32), “la puesta en foco” de una serie de actos, a través de una secuencia dramática que permite diferenciarlos de los actos de la vida cotidiana, constituye un rasgo definitorio de todo ritual. Este carácter dramático también puede entenderse desde el difundido concepto de *performance* (s/p)

Estos en conjunto son una performance de masculinidad, un ceremonial de iniciación represiva para marcar la diferencia total con la mujer y ser incluido en el grupo de hombres verdaderos y así lograr la aceptación del círculo social. En los rituales que practican los adolescentes para determinar su masculinidad destaca la siguiente escena de Cara de Ángel delante del grupo:

Todos quedan en silencio. Solo se escucha, a lo lejos, el ruido de autos y tranvías y de vez en cuando, pitos; cerca: el respirar agitado de los muchachos. Cara de Ángel siente una profundidad dulce y una humedad turbulenta en la boca [...] Corsario le mira el rostro arrebatado. El Chino, como hipnotizado, no deja de mirarlo. Carambola asustado, piensa en Alicia cuando baila; el Príncipe, también piensa en Alicia y recuerda a Dora. Natkinkon, en cuclillas, sonriente se me las uñas. El Rosquita, gracioso y palomilla da vueltas y no puede contener la risa. Colorete, solo, distante, con las manos en los bolsillos, sin camisa, con la espalda llena de paso y sudor respira agitado sin deja de ver a Cara de Ángel. (Reynoso, 2006, p. 23)

En esta escena observamos una definición de la sexualidad adolescente, el goce del sujeto andrógino que interpela a quienes lo miran provocando goce en el grupo³⁷ y muestran lo que ellos quisieran hacer. En este y en otros rituales del género masculino existe un trastrocamiento de la esfera privada, la masturbación, que es un goce privado, se practica protegido por el grupo. Estos rituales que viven los personajes de *Los Inocentes* son diversos

³⁷ Tomemos como una referencia de estos rituales los bailes actuales que practican los adolescentes. Estos, al realizarse en grupo y por parejas, tienen un alto contenido erótico porque ellos gozan mirándose unos a otros haciendo lo que está prohibido y que pertenece, en parte, al ámbito privado se hace en público y está protegido por el grupo. Pero teniendo en cuenta que es un simulacro, donde pueden obtener el goce rozando solamente los riesgos de un contacto sexual concreto. Juan Carlos Ubilluz (2006) menciona que existen expresiones que dan placer si riesgos como en el caso del perreo y otras prácticas relacionadas con el cuerpo donde se renuncia al sexo, como experiencia del otro, pero no se renuncia al discurso sexual.

para demostrar: 1) la diferencia con el sujeto andrógino que causa atracción-rechazo y 2) la pertenencia al grupo de hombres verdaderos.

Como una muestra del primer punto tenemos uno que es conocido, nos referimos al enfrentamiento entre Cara de Ángel y Colorete. La definición de la masculinidad se realiza con un ritual homoerótico, como vemos en este pasaje de *Los Inocentes*.

Los dos contendores se quitan la camisa, Colorete, orgulloso, exhibe su pecho moreno y musculoso; Cara de Ángel, pálido y delgado, se avergüenza. Nuevamente, se trenzan. Ahora Cara de Ángel está echado boca abajo y Colorete está jinete sobre él, torciéndole el cuello. Luego deja el cuello y con los brazos le rodea el pecho ajustando fuerte, al mismo tiempo que, ansioso mete la cara por los sobacos de su rival y aspira con deleite (Le gusta el olor de mi cuerpo, piensa Cara de Ángel). Voltea el rostro y lo mira. Los ojos de Colorete ya no tienen furia, tienen un brillo extraño que asusta. (Reynoso, 2006, p. 21)

Lo que está en juego es la demostración de la masculinidad. En este caso la identidad permanece en un estado liminal ambivalente (varón/mujer) y que puede verse externamente en el otro (Cara de Ángel). Al mismo tiempo se rechaza, puesto que es parte de lo que el sujeto interpelado (Colorete) tiene dentro suyo. Él puede ser ambos a la vez o no ser ninguno, ya que la indefinición de Colorete es más subjetiva que la de Cara de Ángel, el sujeto andrógino.

Este último tiene en claro que prefiere las mujeres y rechaza la idea de tener algún tipo de relación con un hombre mayor, pues se da cuenta que causa atracción en ellos; mientras que Colorete, a pesar de sentirse atraído por Juanita, vive a un hombre mayor y tiene además un rechazo–atracción hacia Cara de Ángel quien lo delata como sujeto ambiguo.

En el fragmento anteriormente citado el cuerpo se expresa en las tensiones de Colorete, (cuerpo masculino), pero con una clara inclinación

erótica hacia el cuerpo andrógino de Cara de Ángel. Aquí vemos que la identidad se construye en estas tensiones que provoca el sujeto andrógino en el yo hasta trastocarlo y circunscribirlo en la ambigüedad. Un segundo punto, son los rituales que tienen como objetivo llegar al modelo de masculinidad e inspira respeto en *Los Inocentes*. Este modelo es presentado por el Choro Plantado, quien forma parte del círculo lumpenescos y se presenta como una aspiración. Los rituales de masculinidad que pasan los sujetos de estos cuentos buscan acercarse al ideal de este personaje, tal como vemos en estas citas:

Colorete comprendió que su prestigio se deshacía como el hielo en verano: rápido, suave. [...] El Choro Plantado debe estar en el billar, preguntémosle qué opina del Príncipe. [...] No hay caso, ese Choro Plantado es un trompe con el taco. Y es bien gallada. Como quisiera ser como él, comenta Carambola con un compañero de clase que por primera vez pisa el billar. (Reynoso, 2006, p. 33-43)

En *Los Inocentes* el conjunto de rituales son como una performance para integrar el grupo de hombres verdaderos y mantener la estructura de poder dentro de la collera. Estos son necesarios para la definición de masculinidad de los adolescentes y orientados hacia el sujeto andrógino. Como parte de la identificación con el grupo de hombres verdaderos, se debe considerar también la diferencia entre hombre-niño.

4.4 Sujetos liminales

Johnn Guerra Banda (2015) indica que: “los personajes no alcanzan una identidad de género porque en los cuentos solo hay dos maneras de ser claramente reconocidas ser niño o ser hombre, uno es negación del otro indefectiblemente. Como los personajes no pueden alcanzar el estatus de hombres, su identidad de género todavía está en *stand by*” (p. 66). Es

necesario resaltar aquí la característica de la liminalidad. La identidad de género en *Los Inocentes* no se encuentra en *stand by*, antes bien, nosotros sostenemos que una característica fundamental de sus identidades es estar al margen, en el límite de ser hombres y niños.

Desde nuestra perspectiva estos personajes adolescentes tienen una característica recurrente y principal que hemos venido mencionando: la liminalidad. Este concepto según Víctor Turner (1973): “establece que una persona liminal es un ser transicional, su identidad puede corresponder a una u otra o ambas a la vez, su condición es de ambigüedad y paradoja, una confusión de todas las categorías habituales (p. 57). Sin embargo, debemos dividir este concepto de dos maneras de acuerdo a lo expuesto en este libro de cuentos “los seres liminales se relacionan integralmente y no de manera compartimentalizada en cuanto a actores de roles” (p. 63).

Los protagonistas liminales se encuentran dentro un grupo marginal. Lo liminal, en términos de Víctor Turner, es estar al margen del margen mientras que marginal, en nuestro caso, lo definimos como un grupo apartado de un sistema oficial, donde están privados de los derechos básicos que tiene un ciudadano.

Además, cada uno de los cinco adolescentes presenta este rasgo dentro del grupo en el que interactúan. La característica básica de la liminalidad en ellos es que no son adultos, pero tampoco niños,³⁸ o pueden ser ambos a la

³⁸ En *El elogio de la madrastra* (1988), de Mario Vargas Llosa, también hay personajes liminales: Fonchito. Él es un niño de doce años con intenciones que también llegan a ser ambiguas. Por un lado, posee un pleno descubrimiento de su deseo sexual y seduce a su madrastra para luego culparla por lo ocurrido y relatar inocentemente a su padre sus encuentros con ella. La liminalidad en Fonchito se puede identificar en el sentido de la orientación de su reflexión porque ha obtenido lo que buscaba: satisfacer su deseo sexual y lograr que su padre expulse a la mujer. Sus acciones son bien pensadas, sus reflexiones también comienzan desde su deseo, puesto que él toma la iniciativa de besar a la madrastra y manipularla.

vez. Aunque es cierto que sus experiencias corresponden a la adolescencia y están relacionadas al descubrimiento del sexo, sus reacciones y reconocimiento de estas son particulares debido al grupo social en el cual están inmersos. Es interesante notar que los adolescentes se relacionan simbólica y socialmente de manera total. No es que tengan fragmentos de su yo para cada rol, sino se relacionan con la totalidad de este y es allí donde vemos la plasticidad de la subjetividad.

4.4.1 Liminalidad en las relaciones con hombres y mujeres

La capacidad reflexiva se inicia desde el cuerpo de Colorete, a raíz de sus relaciones con quienes integran su círculo social y sus roles. Una primera reflexión se orienta hacia Cara de Ángel, con la frase “nadie me ha dicho nunca mostacero”. Esta es una interpelación hacia su identidad que se encuentra como frente a un espejo que refleja su propio yo: “Cochino, sucio, sucio. Te creía limpio. Pero me gustas más así: sucio. Un día de estos te agarro de verdad”. (Reynoso, 2006, p. 22)

A Colorete no le basta haber ganado la pelea y quitado el dinero a Cara de Ángel ni ser reconocido como el más fuerte, debe apuntar a su cuerpo ambiguo calificándolo de María Bonita. Este rechazo es violento física y simbólicamente. La reflexión continúa esta vez orientada hacia el hombre con quien se relaciona y a quien conocen como doctor. Sabemos que la relación con él es utilitaria. Ello es una muestra más de la plasticidad del cuerpo y de la identidad de Colorete, ya que él mantiene esta relación a cambio de regalos, favores que le hace y hasta en un momento reconoce que él es buena gente.

En este caso la reflexión hacia la utilidad es clara, “mañana tendré que ir a su casa, que se le va hacer”.

Un tercer tipo de reflexión es respecto a Juanita y las mujeres que lo rodean: “las muchachas arregladas y bonitas que van a los tonos me dan miedo. Meten miedo. Imposible hablarles, tembladeras y tartamudeo [...]. Tiemblo y me escondo. Mi campo es la calle. La collera...Ahí soy atrevido”. (Reynoso, 2006, p. 52). El amor a las mujeres, puede considerarse legítimo al igual que las relaciones con hombres.

Colorete convive y se desarrolla con ambos tipos de erótica. Es muy significativo también que estos conceptos confluyan en este personaje porque él representa la figura del capazote, del líder. Tanto con hombres y con mujeres, Colorete interactúa con su yo completo. La imagen que se presenta de las mujeres, además de ser secundaria, está relacionada siempre a lo vulgar, lo suficiente como para demostrar que, esencialmente, los adolescentes protagonistas actúan con inocencia en un universo violento y marginal para ellos y donde el principal peligro, no es terminar en las consecuencias de la vida del lumpen, sino el acercamiento a la mujer, como vemos en estos pasajes de *Los Inocentes*:

Gilda, la hermana del Corsario [...] refregó violentamente su cuerpo contra el mío, no quiso que le agarrara las piernas. Tan solo pude estrujarle los senos. Su ropa interior era de nailon: resbaladiza, tibia, sucia, arrecha. (Reynoso, 2006, p. 12).

Dora [...], me dijo— Así, con plata, regalos carro ya no te quiero. Me gustabas como chicotito pobre y abandonado. Andavete. No vuelvas más por aquí (Op. cit. p. 42)

Casi todas las chelfas son iguales. ¡Pobre Carambola! Si supiera que su tal Alicia es más puta que una gallina. Todas las gilas son igualititas. ¡Pobre Carambola! (Op. cit. p. 50).

Juanita, ahora estas muy cambiada [...]. Ahora siempre me arrochas. Los muchachos dicen que te has vuelto planera. Pero planera con otros. Con los que no son del barrio (Op. cit. p. 54).

Margarita–trenzas, faldita de colores, catorce años –le dijo: “Ay corazón de pepipalta” Margarita lo mandó, con una palabra deshonesto, a pasear. El Rosquita enfurecido, con bilis, contestó “Tu boca es parecida a la de esas”. Y Margarita con aires de mujer perdida le gritó: “Calla, calla, angelito” (Op. cit. p. 58).

En este despliegue de personajes femeninos encontramos en contraposición a *Manos Voladoras*, el homosexual dueño de la peluquería del barrio. Por la manera en la que se presenta este personaje es sujeto de confianza y cercano al grupo de los adolescentes protagonistas por su diferencia con las mujeres porque es hombre, pero busca ser mujer. Por lo tanto, se encuentra en el mismo proceso de identidad que ellos. En el estudio de Jorge Eslava (1994) vemos que:

Otro momento de la sexualidad adolescente consiste en considerar al otro como un simple instrumento de placer. De ahí proviene la distinción entre el amor ideal, platónico y la sexualidad, entre psiquismo y cuerpo. En el campo del amor ideal los adolescentes de *Los Inocentes* están condenados al fracaso. Todos ellos víctimas del doblez o rechazo de quien desempeña el papel de pareja, optan por el camino del aprendizaje sexual y asumen los riesgos de sus ambivalencias. (p. 95)

A este análisis podemos agregar que las ambivalencias, tal como las vemos en la relación de atracción-rechazo de Colorete con Cara de Ángel, son parte de los rituales del grupo de adolescentes, las relaciones con las respectivas niñas-adolescentes siempre resultan en fracaso, por el tipo de imagen de mujer retratado en la novela y por el predominio de la camaradería en seres liminales: “se establece la camaradería más que la jerarquía dentro de un grupo de seres liminales”. (Turner, 1973, p. 62)

4.4.2 Liminalidad en las posiciones de poder

Los protagonistas, dentro de un círculo social, viven en camaradería y va adquiriendo distintas posiciones de poder. Hay que tener en cuenta que el poder funciona como gozne y se expresa en microfísicas. La jerarquía se forma en cada interacción y en *Los Inocentes* tanto la camaradería como la jerarquía se encuentran en tensión. El enfrentamiento entre Colorete y Cara de Ángel no es el punto final de la relación que mantienen, incluso cambian de posiciones de poder, de hecho la misma estructura de *Los Inocentes* representa estas posiciones de jerarquía.

En el caso de Colorete hemos visto los cambios de estatus y roles en el grupo y luego con las mujeres. El Príncipe llega a tener una posición privilegiada al robar el auto; el Rosquita, tiene una posición de jerarquía al ser considerado como el que aún mantiene algo de inocencia; Carambola se encuentra en posición subalterna y de engaño frente al Choro Plantado y Alicia. En este sentido, no se niega el cambio de roles —estos llegan a ser una parte del yo total con el que los seres liminales se relacionan y permanecen en el margen— de los protagonistas de acuerdo a cada espacio y grupo con el que se relacionan.

4.4.3 Liminalidad entre la ficción y la realidad

En el principio de liminalidad está inmersa la simultaneidad donde se intercambian la ficción como realidad y la realidad como ficción. Esto se muestra en *Los Inocentes* en el siguiente fragmento sobre el Príncipe: “sí, soy un cojudo, pero por culpa de Alicia y de Dora. Manos Voladoras también tiene la culpa. Siempre con la misma vaina: eres un Príncipe, eres un Príncipe. ¿Y

cómo, en la Ciudad de los Reyes, un Príncipe sin auto y sin plata?: la hueva, compadre” (Reynoso, 2006, p. 42).

El sentido de la acción del robo del auto y el dinero, corresponden al hecho de que el Príncipe toma la ficción como realidad. La misma característica se presenta en “El Rosquita”.

El Rosquita es cliente empedernido de billares, de cantinas, de lugares prohibidos, etc., etc. Pero también es cliente empedernido de comisarias. Por eso para que el patrullero no se lo cargue, tiene que poner cara de “maldito”, de hombre “corrido”, torcer los ojos, fumar como vicioso, hablar groserías, fuerte para que lo escuche, caminar a lo James Dean [...] pero todo para nada. Hay algo que lo delata como menor de edad. Tal vez sea su presencia o su manera de comportarse que es imposible disimular. (Reynoso, 2006, p. 58)

En este párrafo observamos que el personaje puede vivir exteriormente, puesto que su cuerpo lo delata como adolescente y casi niño, pero adoptando posturas de adulto de forma urgente. El principio de simultaneidad está relacionado al cuerpo y sus expresiones, como gestos y principalmente a la forma de presentación de la persona frente de los demás. El cuerpo del adolescente se encuentra en este proceso, pueden ser niños, adolescentes o adultos y tener las características externas e internas de ellos. Por eso, es necesario considerarlos no como etapas, sino como universos que conviven dentro de los sujetos y les permite que el proceso de construcción de su identidad sea dinámico y flexible, igual que su cuerpo. Otro caso de este principio de simultaneidad es Carambola.

Y ya no me contengo Don Mario, y la chelfa está que quiere [...] Voy a estar solo en mi hueco y he quedado con la gila para acostarnos en mi cama: vamos a estar solititísimos. [...]
 -Pero tengo miedo Don Mario, la gila esta cerradita
 -¿Y cómo lo sabes?
 -Ella mismas me lo ha dicho y además... (Había poquísima gente en la matiné. La gila casi estaba sentada en mis rodillas – No Carambola, aquí no. Tengo miedo –la tuve que dejar, pero ya la había palpado bien [...])

-¿Pero es cierto que se desangran y pueden quedarse muertas?
(Reynoso, 2006, p. 48-49)

Carambola siente atracción ante la idea de un encuentro sexual con Alicia, que es alguien propio del adolescente. Sin embargo, este deseo está ligado al temor de un posible desangramiento de la muchacha, lo cual pone en evidencia un cierto grado de preocupación de parte de Carambola, ya que no solo le importa tener la experiencia sexual, sino que esto trae consigo más reflexiones antes de actuar, propio de una actitud adulta que mide las consecuencias y calcula. Entre Colorete y Cara de Ángel, la simultaneidad se da a lo largo de sus interacciones, en términos de homoerotismo en una relación de atracción–rechazo.

Hay cólera y odio animales en los ojos grandes y biliosos de Colorete. Transpira, cierra y abre los puños, desesperado. Escupe a un lado y a otro, nerviosamente. Cara de Ángel sigue pálido, con las manos en los bolsillos, esperando el ataque. Trata de explicarse el porqué de la bronca que le lleva Colorete. [...] -¡Desahuévate, María Bonita! ¡Éntrale! (Reynoso, 2006, p. 20)

La simultaneidad de la relación en estos dos personajes se encuentra en las relaciones que mantienen entre ellos, con hombres y con mujeres: En el caso de Colorete con hombres (sexualmente) y mujeres (idealmente): “le llevo un regalo. Un prendedor de plata. Caro. Caro. El doctor ese es buena gente. Medio mosca. Le dije: para mañana necesito azules. No es para mí, aclaré: es cumpleaños de mi gila. La próxima semana tendré que ir a su casa ¡Que se le va hacer!”. (Reynoso, 2006, p. 53)

En el caso de Cara de Ángel, siendo un sujeto andrógino, mantiene relaciones con hombres (idealmente) y mujeres (sexualmente): “si los

muchachos del billar supieran lo que hice con Gilda, la hermana de Corsario, nunca volverían a llamarme María Bonita”. (Reynoso, 2006, p. 12)

Como vemos, la adolescencia en estos personajes convive con aspectos de la vida adulta. Por lo tanto, la edad ya no sería una etapa, sino un punto de encuentro de ambos universos. Por parte del mundo adulto, se piensa que en la adolescencia la dirección de la vida y las decisiones están determinadas por la existencia de un predominio de las emociones sobre las razones, del cuerpo sobre la mente, la acción sobre la reflexión. Efectivamente, el punto de orientación de la identidad adolescente y sus acciones es lo externo, el cuerpo, los sentidos; todo aquello que a primera vista no sería considerado como elementos de reflexión, pero el proceso se inicia allí y continúa desde externo que es lo más importante para ellos, hasta generar reflexión para su vida y sus acciones.

4.5 Entorno marginal

El entorno³⁹ en el que se desarrolla la novela es marginal, de barrio. Debemos entender que el concepto de marginalidad se orienta a lo social, un estado en el que los grupos sociales se encuentran fuera del margen de la sociedad formal y los derechos que les corresponderían como ciudadanos. Este estado es producido por la nueva dinámica que adquiere Lima en la

³⁹ La descripción del entorno marginal en el que se desarrollan novelas como *Los Inocentes*, tuvo una primera aparición en la narrativa peruana con *El Gaviota* de José Diez-Canseco, publicado en 1929, donde el protagonista es de extracción popular, específicamente del puerto del Callao. Es en estos años donde se establecen dos tendencias (Martín Adán y José Diez-Canseco) para conocer el mundo adolescente desde la literatura. Sin embargo, es en la década del cincuenta donde el entorno marginal configurado en Lima a raíz de su dinámica poblacional, que dicho entorno tiene un rol fundamental en el yo del sujeto, la barriada, el tugurio y el cuerpo adolescente en ella se convierten en objetos estéticos.

década de 1950 e inicios de la década de 1960, cuando las migraciones cambian el rostro de la ciudad y definen nuevos sectores sociales.

Es necesario recordar que a inicios del siglo XX, el proceso de modernización de la ciudad, produjo que las familias de clase alta que vivían en el centro de Lima cambiaran la ubicación de sus residencias hacia nuevos distritos o a balnearios del sur. Aldo Panfichi (2013) nos menciona que:

Durante buena parte de su historia, BA fue lugar de residencia de diversos grupos étnicos y nacionales (negros, indígenas, chinos, españoles e italianos), pero también de coexistencia entre sectores ricos y pobres de la ciudad. Así, junto a las mansiones de las elites concentradas en las calles cercanas a la Plaza de Armas, se ubicaban numerosos callejones, quintas y casas de vecindad donde se hacinaban esclavos, libertos, comerciantes y trabajadores domésticos. (p. 84)

Al desarrollarse el fenómeno migratorio el centro de Lima quedó básicamente integrado por el sector empobrecido, ubicados en los callejones, quintas, casas de vecindad y comenzó toda una dinámica social muy diferente al de las barriadas.

Las viviendas colectivas, cualquiera fuese su tipo particular, tienen en común la estrechez de sus ambientes, la mala calidad de los servicios urbanos básicos y el deterioro del hábitat, lo que obliga a sus habitantes a desarrollar buena parte de su vida diaria fuera del hogar, en los pasadizos y calles comunes del barrio". (Panfichi, 2013, p. 92)

En esta intensa vida en común *Los Inocentes* han construido un universo de la vida callejera y de la collera, donde se presenta la identidad personal de los sujetos en interacción con sus espacios. Los cinco adolescentes, aunque pertenecen a un mismo círculo social de marginalidad, tienen características propias que expresan en el uso que hacen de su cuerpo y su relación con los otros. Por estas relaciones desarrolladas por los sujetos, el tugurio, que normalmente es considerado como un lugar de desesperanza y contrario al

dinamismo de la barriada, se convierte en un espacio de construcción e interacción con el sujeto.

4.5.1 El cuerpo en lo marginal

Los adolescentes en el mundo del hampa, han sido personajes literarios recurrentes en la narrativa peruana de 1950, por eso podemos hacer una comparación con *La ciudad y los perros*, la primera novela en retratar el universo adolescente en un contexto de represión, específicamente con El Jaguar. Al respecto, nos dice Ricardo Gonzales Vigil (2013) que:

Hay mucho en común con el Jaguar de *La ciudad y los perros* “maleado” en el Callao (amante de una mujer mayor que él, su madrina y con un hermano delincuente) líder del Circulo (una “collera” que organiza la violencia como un arma de defensa contra los alumnos de años superiores pero también comete actos sexuales perversos así como delictivos [...]. (p. 120)

Los personajes de *Los Inocentes*, al pertenecer a una clase marginal, refuerzan lo que Michel Foucault (2003) establecía acerca de la sexualidad, entendida en la relación poder/cuerpo. La burguesía no buscaba la elisión del cuerpo y la represión de la sexualidad, pues una de sus primeras preocupaciones fue darse un cuerpo y una sexualidad, asegurarse la fuerza, la perennidad, la proliferación de ese cuerpo mediante la organización de un dispositivo de sexualidad.

Una de las formas primordiales de la conciencia de clase es la afirmación del cuerpo. La burguesía opuso reticencias para reconocer un cuerpo y un sexo a las demás clases, las condiciones de vida del proletariado muestran que se estaba lejos de tomar en cuenta estos dos elementos. De allí que sin duda la reticencia del proletariado a aceptar ese dispositivo, su

tendencia a decir que toda esa sexualidad es un asunto burgués que no le concierne.

En *Los Inocentes* la carga erótica se expresa desde los muchachos, las adolescentes y jóvenes (Gilda, Alicia, Juanita, Margarita y Dora) son vistas en un escenario secundario porque en el círculo social predomina la demostración de la masculinidad desde la existencia del sujeto andrógino, que en realidad es un reflejo de lo que hay en los otros.

El tugurio, la quinta y el callejón, forman parte del entorno de *Los Inocentes*. La sexualidad en este entorno de miseria y suciedad genera la capacidad de reflexión para cubrir la necesidad de reconocer su propio cuerpo y su propia identidad⁴⁰. Al respecto, Rocío Silva Santisteban (2013) menciona que:

Esta ciudad emergente de los años cincuenta, con su modernidad precaria y su estética de lo abyecto, es el espacio donde *Los Inocentes* dejan de serlo. Esta última característica es una de las más importantes de la narrativa de Reynoso: la estética de la pobreza. En las páginas de su libro, la miseria, no es repulsiva, sino que más bien plantea una secuencia de espacios donde los personajes pueden desarrollar sus más profundos deseos y la construcción de su sí mismo. (p.149)

⁴⁰ En el programa de noticias “90 segundos” el 21 de noviembre del 2011, se presentó un reportaje, que más allá del contenido negativo que se le otorgó revelaba una realidad adolescente que se relaciona con el cuerpo como punto central del proceso de identidad. Los adolescentes de algunos colegios realizaban lo que coloquialmente se conoce como “*tirarse la pera*”, es decir, salir de casa rumbo al colegio y no llegar a él sino ir a casa de un amigo (a) o una discoteca a beber y bailar. El reportaje giró en torno a la música y la manera de bailar y que en algunas ocasiones todo esto culminaba en que los adolescentes tenían relaciones sexuales. Ahora bien, la forma de bailar el popular “perreo” hace alusión a la excitación y al sexo. Los usos que los adolescentes dan a su cuerpo en la actualidad son expresiones que constituyen una forma de lenguaje, en este baile, que llega a ser un simulacro del sexo, el cuerpo es usado para transmitir la sensualidad, esto resalta la importancia de reconocer que al cuerpo, si bien es cierto un elemento externo (de ninguna manera negativo o inmoral), es necesario otorgarle también una propiedad de reflexión para la identidad, orientar las acciones en este sentido lograría que los adolescentes pudieran actuar mediante lógicas de ajuste, reflexionar desde su cuerpo. El reconocimiento del cuerpo de uno mismo y de los otros es un inicio para tener sujetos reflexivos, conscientes de su identidad.

Coincidimos con los planteamientos de la autora y sostenemos la importancia del cuerpo en la construcción de la identidad. Este es un elemento flexible de cambio que da nuevas alternativas para crear identidades. Sin embargo, es necesario tomar en cuenta que cuando hablamos de identidad también se toma posición desde donde dirigirse a los otros e identificarse como diferente a ellos. Más en los casos donde se encuentra la coordenada de la masculinidad como en *Los Inocentes*, donde la idea del círculo social es que sus integrantes se identifiquen de manera diferente a las mujeres y sean reconocidos por el grupo de hombres verdaderos. El sujeto andrógino es un elemento que se presenta como eje rector y orientador de reflexión para la construcción de la identidad personal y social de los sujetos.

En *Los Inocentes* además de ver a los sujetos de la collera interpelados por la presencia del sujeto andrógino, principalmente por la imagen que proyecta su cuerpo, existen otros aspectos externos que son necesarios mencionar para el análisis y que corresponden también a la fachada de ellos. Según George Simmel (1939) el adorno consiste en atraer miradas de los demás hacia el que lo ostenta. El adorno es signo de máximo egoísmo, por cuanto destaca a su portador y le comunica un sentimiento de satisfacción a costa de los demás. La persona es más, cuando se halla adornada. Lo necesario va estrechamente unido al hombre, lo superfluo fluye con exceso, aumenta la libertad e independencia de nuestro ser, ambos acentúan la personalidad, esto es lo que vemos en “El Príncipe” y “El Rosquita”:

No hay necesidad de ver príncipes de verdad para imaginarse como son. Se les conoce por lo que dicen las novelas, por lo que se ve en el cine y por un poquito de imaginación. Y aunque vistas pobremente [...] tu estilo tan aristocrático de caminar, tu forma tan orgullosa de mirar, tu manera tan afectuosa de dar la mano [...]. Gorrito encarnado [...]

cigarrillo que se cae, que se cae de la boca, casaca roja, pantalón negro: El Rosquita. (Reynoso, 2006, p. 37-57).

Dos personajes que, por las formas externas como: gestos, miradas, adornos y ropa adicionales, así como el estilo “a lo James Dean”, dan a su cuerpo adolescente un contenido social dirigido a los otros y a sí mismos para definir su identidad a través de lo externo y superfluo, pero cargado de subjetividad. Anthony Giddens (1997) indica que los adornos, y la forma de vestir son mecanismos de identificación y posicionamiento.

Los modos del adorno de la cara o del vestido, por ejemplo, han sido siempre hasta cierto punto medios de individualización [...] todavía hoy no se han disociado enteramente el vestido y la identidad social y la forma de vestir sigue siendo un mecanismo indicador de género, posición de clase y categoría ocupacional. (p. 128)

En el caso de “El Rosquita” y “El Príncipe”, sus adornos y vestido son determinantes para su vida social e indican cómo quieren ser vistos y tratados por los demás (como adulto y como príncipe), evidenciando con esta imagen que pertenecen al universo simbólico de la collera, pues no buscan diferenciarse de los demás, sino demostrar su pertenencia al grupo de hombres verdaderos. Es interesante agregar en este punto que:

El adolescente [...] reflexiona tanto en el sentido concreto como en el sentido figurado, pues es capaz de pensar en abstracto, pensarse a sí mismo. La aparición del pensamiento formal da cuenta de este acontecimiento primordial que es el despertar de la vida íntima en el sentido de la introspección. Gracias a ella se articula, en el plano de la conciencia, esta búsqueda de la identidad que se persigue a través de toda adolescencia. (Eslava, 1994, p. 108)

Podemos afirmar que en el entorno marginal la introspección es más intensa, el adolescente se piensa a sí mismo en parte por las condiciones en las que vive. Estas condiciones, al contrario de entorpecer la reflexión, la hacen

posible y más aun tratándose de la sexualidad que es determinante para el yo adolescente.

4.6 Identidad y sujeto andrógino

Hemos visto que el sujeto andrógino cuenta con características masculinas y femeninas, tanto físicas como psicológicas. *Los Inocentes* son una muestra de que el reconocimiento del cuerpo de una clase social marginal es posible. La identidad de estas clases sociales se observa por medio del reconocimiento de un cuerpo que no se encuentra bajo la dominación de un sistema oficial y por esta razón tiene la opción de recrearse con libertad dentro de códigos propios. Jacques Rancière (2010) plantea que para los dominados: “la cuestión no ha sido tomar conciencia de los mecanismos de la dominación, sino hacerse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación, adquirir pasiones que sean inapropiadas para las situaciones que se les asignan”. (p. 64)

En *Los Inocentes* se construyen un cuerpo e identidad al margen de lo oficial y lejos de esta dominación que crean códigos y nuevos mecanismos para la identidad. Se hacen cuerpos que pueden expresarlos y tienen la libertad de ser sujetos y usarlo como objeto, pero de goce, de deseo. Pueden asimismo ser dominados/dominantes a la vez y mantener su sexualidad con este código de liminalidad. De esta manera se orientan los personajes adolescentes en la narrativa urbana y deseando al otro. Al estar bajo la mirada del otro, no solo construye su identidad, sino que se ve reflejado.

Consideremos ahora que los adolescentes descritos por Oswaldo Reynoso corresponden a un contexto histórico diferente. En la actualidad la

construcción de la identidad adolescente tiene como coordenada común, lo externo y se construye desde el cuerpo, desde la expresión y búsqueda de la sexualidad; incluso en la forma de bailar, la forma de vestir, la forma es importante y determina el fondo.

El sujeto andrógino, en *Los Inocentes*, interpela a los otros. La identidad adolescente en medio de la collera de barrio se construye al tener a este sujeto en medio reflejando lo que uno mismo tiene. El sujeto andrógino es una pulsión del círculo social desde el cual se orienta la identidad. En la actualidad, la diversidad sexual es también una pulsión que aflora para demostrar que es el eje a partir de donde se construye la identidad: desde la niñez-adolescencia y también es el reflejo desde el cual el yo puede encontrar orientación y definición.

Es por medio de esta presencia que los otros, con los que se relaciona, pueden construir su identidad en contraposición al sujeto andrógino, pues es reflejo de una parte de su subjetividad. La cercanía a Cara de Ángel hace de Colorete un sujeto ambiguo, puesto que entra en una relación atracción-rechazo y se presenta el homoerotismo de los muchachos. Esta relación se hace más conflictiva por encontrarse en medio de un universo adolescente masculino y marginal, donde es preciso mantener los códigos establecidos para afirmar la masculinidad.

CAPÍTULO V

EL ESTIGMA DE LA IDENTIDAD EN *LOS CACHORROS*

En este capítulo desarrollaremos el proceso de construcción de la identidad del sujeto castrado. El protagonista, al ser niño-adolescente y sufrir castración, queda sin base para poder orientar su identidad. No obstante, al estar en el mundo de la clase media era como si ya estuviese simbólicamente castrado, al igual que sus compañeros. Esta castración social significaba la repetición del círculo de vida de una generación anterior, tal como se ve al final de la novela. El sujeto castrado, Cuellar, es estigmatizado porque su presencia interpela a los demás, pues indica una forma de vida distinta a la predeterminada. Su presencia sobresale de la del resto, él no es parte del común y al no poder completar su identidad se encuentra en una constante búsqueda que va contra los patrones de la clase media.

5.1 Desde la clase media

En esta novela corta,⁴¹ publicada en 1967, la identidad se muestra como un estigma debido a la castración⁴² del personaje. El cuerpo, por ser la parte más exterior del sujeto, está siempre expuesto a la mirada y a la lectura que los otros harán de él. Esto influye en la construcción de la identidad, puesto que la mirada del grupo social es una referencia para la imagen que el sujeto tendrá de sí mismo. Es en base a esta mirada social sobre el cuerpo que este inicia un proceso de reflexión.

Además, existen tensiones entre la identidad social y la personal. El punto de encuentro de este conflicto es el cuerpo, es decir lo exterior porque

⁴¹ Así la calificó José Miguel Oviedo. La primera edición de 1967 llevó como título *Pichula Cuellar*, título impublicable para la sociedad peruana de ese entonces. Es importante enfatizar que *Los Cachorros* fue seleccionada por dos motivos: primero porque presenta un tema recurrente de la narrativa urbana, nos referimos al niño-adolescente en medio de un círculo social. Segundo, nos sitúa frente a la configuración de la identidad a través de la sexualidad, principalmente desde el cuerpo y el sexo. En ese sentido *La ciudad y los perros*, del mismo autor, que también muestra una realidad parecida y, de acuerdo a la fecha de publicación, es incluso más cercana a los otros textos estudiados aquí, no fue seleccionada debido a que el entorno en el cual se desenvuelve “el Poeta” es mucho más represivo institucionalmente (el colegio militar). Aunque el protagonista tiene más edad que Cuellar, el cuerpo y su rol en la configuración de la identidad no se despliega en todo su significado como en los otros textos escogidos. Podría argumentarse que en *Los Cachorros* la niñez del protagonista transcurre en un entorno de represión institucional (el colegio católico), sin embargo este es transitorio comparado al conjunto de experiencias que tiene en el barrio mirafloresino y otros espacios de interacción donde las relaciones de poder aparecen como un gozne, una visagra.

⁴² En la revisión realizada a la obra del autor no hemos encontrado alguna otra en la que se desarrolle la imagen del cuerpo desgarrado. Una de las novelas que podría acercarse a lo que se presenta en *Los Cachorros*, aunque salvando las distancias entre la edad del protagonista y la existencia del grupo social, sería *¿Quién mato a Palomino Molero?* La muerte del joven correspondería, por el ensañamiento, con el cuerpo azotado, atravesado, golpeado y ahorcado. El cuerpo interpela y orienta las reflexiones, pero no para averiguar quién es el culpable, sino para desatar la trama de la identidad de Alicia Mindreau.

Lo que sí hemos podido identificar es la imagen del cuerpo femenino desgarrado que interpela al otro en la novela *Travesuras de la niña mala*. En este caso se puede ver la construcción del cuerpo y la identidad. En un primer momento el cambio es de nombre y origen de la mujer. Los otros son corporales y se producen en cada encuentro con el protagonista. “La niña mala” jamás quiso ser pobre o en todo caso no estaba dispuesta a permanecer en esa situación. Lograr pertenecer a un grupo social será el objetivo que oriente los cambios sobre su cuerpo y a todo tipo de actividades aunque lo dejen en una situación más degradante, puesto que el sexo deja ser placentero y llega a ser grotesco tal como es descrito en la páginas finales de la novela donde solo tiene pezones y una enorme cicatriz desde la vagina hasta el vientre sin matriz.

está directamente relacionado con lo interno, la identidad, el yo. Así, la identidad de Cuellar, el adolescente castrado, se define bajo la visión de los otros y de la imagen que tiene de sí mismo. Si existe una correspondencia entre ambas visiones la construcción de la identidad se hace más tolerable. Sin embargo, en el caso de Cuellar la identidad social está marcada por el estigma, como un signo secreto que deja en los otros la certeza de una ausencia (por la castración). En la intimidad del sujeto la falta del órgano sexual hace más conflictiva la definición de su identidad, pues el sexo es la base y fundamento de la configuración del yo.

Mario Vargas Llosa, en esta novela desarrolla nuevamente un tema ya tratado en *La ciudad y los perros*, el universo adolescente como un espacio de encuentros. Joseph Sommers (1975) indica al respecto que:

El escenario y la estructura de la novela crean un marco propicio para un análisis crítico de la sociedad. *La ciudad y los perros* es una novela que no solo deplora la degradación y deshumanización de los jóvenes, sino también es un examen literario de la causa que la hace inevitable, dado el sistema social que presenta. (p. 97)

El Poeta, el Jaguar, el Esclavo y todos los estudiantes del colegio militar Leoncio Prado pertenecen a diversas clases sociales y tienen interacciones que van definiendo su personalidad e intereses. En este espacio, se encuentra El Círculo, un grupo social adolescente que maneja códigos y rituales definidos dentro de este medio coercitivo. Asimismo, es necesario considerar que esta novela fue escrita en el contexto en el que Latinoamérica vivía con regímenes militares. Esto produjo que la configuración de la identidad adolescente dentro de la novela estuviera contextualizada bajo un contexto de represión y violencia.

Según R. M. Frank (1973-1974) en *Los Cachorros* hay lugares comunes que se muestran en el universo adolescente de la clase media: deporte, fiestas, cigarrillos, enamoradas y borracheras; sin embargo, el estilo de la novela no es tan común, ya que:

Es un experimento estilístico y estructural que se plantea como un organismo de coherencia tan estrecha que ninguno de sus materiales parece impuesto. Los numerosos y complejos procedimientos artísticos de la obra se ajustan perfectamente al contenido temático. La materia narrada está organizada a base de una fórmula que el mismo autor denomina el *periodo literario proteiforme*. (p. 569)

El periodo literario proteiforme, se distingue por (1) la mezcla de voces narrativas y personas del verbo, lo cual incluso podría interpretarse como falta de concordancia, (2) los cambios de los puntos de vista de los personajes y, (3) los diálogos en forma de narración, así como el uso de onomatopeyas. Gracias a esta técnica literaria percibimos que si bien Cuellar está dentro de un círculo social de amigos no pertenece a él, pues la voz colectiva del grupo de adolescentes no lo incluye. Para el grupo él es un sujeto apartado a quien el grupo observa.

El círculo social de Cuellar es el grupo de amigos del barrio miraflorentino de clase media. En la teoría de George Simmel (1939) se nos dice que: “cuanto más variados sean los círculos de intereses que en nosotros confluyen, más conciencia tendremos de la unidad del yo” (p. 18). Cuellar no tiene esta posibilidad, pues solo cuenta con el círculo cerrado de amigos, el contacto con sus padres y con los Hermanos, pero quienes inciden en la configuración de su subjetividad es el círculo social libremente elegido. Luego del accidente y durante su proceso de crecimiento hacia la juventud, comienza a relacionarse

con otros círculos sociales; no obstante, la etapa decisiva de la formación de su identidad ya ha pasado.

Una característica resaltante de la construcción de la identidad de Cuellar es su pertenencia incondicional al grupo de amigos en una edad determinante. Este, que por naturaleza debería ser elegido voluntariamente por el sujeto, llega a convertirse en un círculo cerrado, dominante y que finalmente lo segregará. Por otro lado:

Se puede pertenecer a diferentes círculos sociales sin que ello signifique necesariamente alejarse del círculo social originario, la personalidad adquiere una situación individual. La personalidad de la individualización crece indefinidamente por el hecho de que la misma persona pueda ocupar situaciones distintas en un mismo tiempo; es una manera de definir la individualidad, la estructura de los círculos donde se tiene participación enriquece y determina el sentimiento vital como ser social. (Simmel, 1939, p. 25)

Definitivamente la individualidad de Cuellar no se ve enriquecida en su proceso de configuración. Su participación dentro del círculo social no es la de un sujeto que pertenece y se ha adaptado, la suya es la que marca la diferencia, es decir, lo que otros no son. Ellos señalan en él lo que no se soporta en el interior del grupo y, al mismo tiempo, muestran al sujeto el goce al cual él, por ser diferente, no puede acceder.

5.2 La institucionalización

En *La construcción social de la realidad* Berger y Luckmann (1968) sostienen que las instituciones, al ser establecidas, determinan los roles, el estatus de los sujetos cuando este pertenece a un grupo social, el sentido de las acciones (qué debe hacer y qué no) y finalmente qué posición ocupa, corresponde al proceso de institucionalización que se caracteriza por: (1) las acciones entre dos sujetos se comparten, (2) estas acciones son accesibles a

todos los miembros de un grupo social y (3) son acciones que se construyen en una historia compartida. Las acciones que se repiten tienden a habitualizarse y al ser observadas por el otro se vuelven tipificaciones.

Cuando dos sujetos interactúan se producen tipificaciones porque A atribuye motivos a los actos de B y viceversa. Esto se expresa en pautas específicas de comportamiento donde se formarán roles. Esta tipificación no llega a ser todavía una institucionalización, sino hasta que, además de A y B, entren más sujetos en interacción: C, D, E. Las tipificaciones se institucionalizan para estos últimos de forma coercitiva y externa. Las instituciones sobreviven a quienes las hicieron posibles.

En *Los Cachorros* se observan dos entornos donde se establece la institucionalización. El primero es el mundo escolar donde Cuellar entra como alumno nuevo y comienzan sus primeras relaciones con sus pares. Respecto al escenario escolar Daniel Del Castillo (2001) indica que:

Para todo estudiante varón el escenario escolar se torna particularmente difícil entre los doce y los quince años [...] Como se sabe el cuerpo y la imaginación tensionan al niño-adolescente hacia la exploración casi compulsiva [...]. La cuestión es que el niño-adolescente varón debe afirmar en mayor o menor fuerza según los imperativos culturales un conjunto preciso de emociones y significados e ir desechando –a veces de manera violenta– otros. (p. 254)

Cuellar vive su experiencia traumática de castración en un momento en que la configuración de la identidad tiene otra coordenada importante, nos referimos a la masculinidad y donde las representaciones para marcar la diferencia entre hombres verdaderos y afeminados es vital.

El segundo entorno es el grupo de amigos que, al ser un círculo social de clase media, también posee una forma de institucionalización. El tránsito de la niñez a la adolescencia de Cuellar y sus amigos está determinado por las

tipificaciones establecidas, es decir lo que tienen que hacer de acuerdo a su edad. Ya lo han hecho las generaciones anteriores de su clase social, por eso se presentan como actividades propias de una estructura. En primer lugar la afición al deporte, el fútbol, representa para ellos un eje desde el cual van desarrollándose.

¿Cómo has hecho?, le decía Lalo ¿De dónde esa cintura, esos pases, esa codicia de pelota, esos tiros al ángulo? Y él: lo había entrenado su primo el Chispas y su padre lo llevaba al Estadio todos los domingos y ahí viendo a los craks, les aprendían los trucos ¿captábamos? Se había pasado los tres meses sin ir a las matines ni a las playas, solo viendo y jugando fútbol mañana y tarde [...]. (Vargas Llosa, 2011, p. 63)

La segunda etapa en la cual incursionan es la asistencia a fiestas, el gusto por la música y los bailes.

Antes lo que más nos gustaba en el mundo eran los deportes y el cine, y daban cualquier cosa por un match de fútbol y ahora en cambio, lo que más eran las chicas y el baile y por lo que dábamos cualquier cosa era una fiesta con discos de Pérez Prado y permiso de la dueña de casa para fumar. Tenían fiestas casi todos los sábados y cuando no íbamos de invitados nos zampábamos y antes de empezar se metían a la bodega de la esquina y le pedíamos al chino, golpeando el mostrador con el puño ¡cinco capitanes! (Vargas Llosa, 2011, p. 78)

Cuellar puede adaptarse a estas dos etapas, incluso sobresale y destaca entre sus amigos. Pero es en la tercera etapa, la relacionada a la sexualidad (búsqueda de pareja y relaciones sexuales) donde el fracaso es inminente y se produce la ruptura total del sujeto con el grupo y el proceso de búsqueda de identidad del yo se ve interrumpido. Es precisamente en el tema sexual, base para la identidad, que Cuellar no puede realizarse y comienza a llenar su vida de simulacros.

El primero en tener enamorada fue Lalo cuando andábamos en Tercero de Media. Entro una noche al “*Cream Rica*”, muy risueño, ellos que te pasa y el, radiante, sobrado como un pavo real: le caí a Chabuca Molina me dijo que sí, [...] Cuellar comenzó a ponerse nerviosito [...]. En cuarto de media, Choto le cayó a Fina Salas y le dijo

que sí, y Mañuco a Pusy Lañas y también que sí. Cuellar se encerró en su casa un mes y en el colegio apenas si los saludaba [...]. En quinto de media, Chingolo le cayó a la Bebe Romero y le dijo que no, a la Tula Ramírez y que no, a la China Saldívar y que sí [...]. Mudo, encogido, triste en su silla del rincón, Cuellar se aventaba capitán tras capitán [...]. (Vargas Llosa, 2011, p. 81-86)

En este punto Cuellar se muestra como personaje que se enfrenta a la institucionalización porque los valores que orientan las acciones de sus amigos no son los mejores. Por ejemplo, Chingolo no está con la chica de la que está enamorado, sino sigue los pasos de los otros amigos, tener una pareja sin mayor correlación sentimental. Esta actitud finalmente queda establecida cuando el narrador indica que los amigos prácticamente intercambian enamoradas a medida que van creciendo. Según Fernando Rodríguez Mansilla (2012):

Los amigos del castrado han caído en la hipocresía; cuando le convencen para que se le declare a Teresita han recurrido al mismo argumento del que habían renegado, pues ella será solo para un “plancito”, para obtener sus favores y luego abandonarla. ¿Cómo se revela esta hipocresía machista? A través del problema de Cuellar, cuyo lenguaje y cuyos elocuentes silencios nos revelan esa cruda verdad que subyace a la mentira en la que viven sus amigos [...] El castrado, sin embargo, se nos ha revelado aquí más consciente y digno que su medio. (p. 151)

Cuellar revela la hipocresía de su medio y también por su condición de castrado tiende a reflexionar desde el espacio en blanco dejado por la castración. Otro punto institucionalizado en el universo adolescente de *Los Cachorros* es el uso de la violencia. Para Patricia Arguelles Muñoz (1977), tres cuentos de Mario Vargas Llosa: “Los jefes”, “El desafío” y “Día domingo” muestran la violencia que se desarrolla posteriormente en la obra del autor. En “Los jefes” y “Día domingo” encontramos:

[...] Oposición entre la dirección y los alumnos una tensión que en diferentes matices se transformara en actos de violencia físicos y

psíquicos [...] Nace así, una violencia entre la institución social (escuela) y el individuo (alumno). En “Día domingo”, se nos muestra el mundo del adolescente con su problemática: la rebeldía juvenil mal encauzada el grupo como elemento integrador de los personajes adolescentes, la jerga juvenil, la disparidad generacional y el machismo. (p. 78)

Los temas tratados en los cuentos mencionados se desarrollan en *La ciudad y los perros* y *Los Cachorros*. Al respecto, es necesario establecer una comparación entre *Los Cachorros* y “Día domingo”. Patricia Arguelles (1977) menciona respecto a “Día domingo” que:

[...] El problema adolescente: la búsqueda de su identidad, de la confirmación de su estar en el mundo, de ser el mismo, y ya no un ser dependiente. Cabe señalar que los adolescentes que transitan en el relato no viven esto como problema propio de su edad. De esta forma el fenómeno social adquiere una importancia notable, ya que se transfiere al grupo gran parte de la dependencia que anteriormente se mantenía en el núcleo familiar, [...] el asociarse en grupos es una manifestación juvenil que tiende a satisfacer los primeros rasgos de identidad extra personal. (p. 61)

Se pueden ver lugares comunes para el análisis de la identidad adolescente pues son expresiones que están atravesados por la violencia simbólica que se encuentra institucionalizada. Así tenemos que los protagonistas: 1) se encuentran en un grupo de amigos del barrio en Miraflores y no dentro de una institución restrictiva como el colegio militar; 2) recurren a las demostraciones de virilidad, como a los deportes (específicamente correr olas), una actividad propia de la clase media, o al alcohol; 3) la presencia de la mujer, como personaje secundario, como premio.

5.2.1 El sujeto castrado

En *Los Cachorros* los adolescentes se encuentran en un universo institucionalizado y se puede notar en la naturaleza coercitiva de la sociedad

limeña del cincuenta que alcanza también la del sesenta. En este periodo, la Iglesia católica tenía una profunda influencia en los asuntos políticos y sociales, la misma que se hace tangible en los colegios y más aún si estos eran religiosos.

El punto central de influencia que ejerce la Iglesia en la adolescencia es en el aspecto ideológico relacionado con las actividades del cuerpo, la sexualidad y el sexo, ya que estas expresiones básicas para el proceso de la construcción de la identidad se restringen. Por otro lado, debemos recordar que la Iglesia, al estar unida con el Estado, tiene la función de preservar la diferenciación de las clases sociales, por eso la enseñanza impartida a niños y adolescentes burgueses (como en *Los Cachorros*) es para repetir el ciclo de vida que tuvieron sus padres.

La institución religiosa tiene su complemento en la institución militar⁴³, pues en el Ochenio de Odría se instauraron las Grandes Unidades Escolares. De esta manera tenemos una educación por naturaleza represiva en instituciones religiosas y militares. Mucho antes del accidente con Judas, para Cuellar y sus amigos los hermanos del colegio Champagnat simbólicamente representan la represión, la castración. Posteriormente, vemos que la vida de los amigos normales se desarrolla sin ningún tipo de desacuerdo con la realidad y llegan a ser lo que la sociedad burguesa de ese tiempo espera de ellos. Así se nos muestra al final de la novela:

⁴³ En la novela *La ciudad y los perros* podemos ver con mayor claridad la represión en un colegio militar, se conforma un universo simbólico que envuelve a los personajes, aunque esta novela marco un hito en la narrativa peruana y fue publicada antes que *Los Cachorros* consideramos que no muestra el proceso de configuración de la identidad adolescente. La institución educativa es ya por su naturaleza un espacio de autoridad, sumar a esto el rasgo militar la convierte en un espacio social distinto del grupo de amigos de barrio, de esquina o collera, donde la dinámica social se definiría por el predominio del carnaval.

Eran hombres hechos y derechos ya y teníamos todos mujer, carro, hijos que estudiaban en el Champagnat, la Inmaculada o el Santa María y se estaban construyendo una casita para el verano en Ancón, Santa Rosa o las playas del Sur, y comenzábamos a engordar y a tener canas, barriguitas, cuerpos blandos, a usar anteojos para leer, a sentir malestares después de comer y de beber y aparecían ya en sus pieles algunas pequitas, ciertas arruguitas. (Vargas Llosa, 2011, p. 121)

Cuellar fue castrado físicamente, pero la represión la tuvo desde antes de ser atacado por Judas, el perro. Esta estaba presente en el entorno religioso del colegio y todo lo que significaba para la mente infantil y adolescente, principalmente lo relacionado con la sexualidad. En el contexto posterior a la emasculación, el grupo social se encargó de señalar el estigma hasta segregar por completo al protagonista demostrando, una vez más, que al rechazar al otro, en realidad se repudia lo que hay en ellos o lo que son.⁴⁴ Al respecto, José Miguel Oviedo (1982), menciona que: “la labor de Judas es completada por los amigos, por el medio social en el que se desarrolla su personalidad. La castración física llega a importar menos, dentro de los términos del relato, que la castración sistemática y la alienación progresiva a que lo somete el grupo [...]”. (p. 193)

En *La constitución de la sociedad* Anthony Giddens (1995) plantea el concepto del otro generalizado, que viene a ser la sociedad, es el espacio donde se construyen los encuentros entre los sujetos y se da el contacto “cara a cara”. Esta situación es necesaria para que los agentes puedan percibirse mutuamente, pues en esta interacción se expresan los roles que adopta el sujeto frente a los demás. En los encuentros “cara a cara” que mantiene

⁴⁴ Es necesario establecer una relación con *Los Inocentes* donde el grupo es interpelado por el sujeto andrógino, aquí en *Los Cachorros*, es el sujeto castrado quien interpela al grupo, ya que el grupo de amigos de Cuellar, continúan una vida aparentemente normal, pero en un entorno de coerción y en un círculo que continuará en la próxima generación de adolescentes burgueses.

Cuellar con sus amigos mirafloresinos se puede determinar la orientación que va adquiriendo su relación con el grupo y la forma en la que, finalmente, será apartado hasta dejar de lado este contacto tan necesario para él.

5.2.2 El estigma

Respecto a la noción de persona, Erving Goffman (2001) menciona que se le puede identificar con el concepto de fachada, que al encontrarse en el grupo forma parte de esa totalidad, pero pierde lo característico de ella para poder adherirse a los otros y se produzca la noción de colectividad. Por otro lado, la fachada es la actuación consciente que tiene el individuo de que los demás lo están mirando. Esto también se institucionaliza a través de los estereotipos que socialmente se le asignan.

Establezcamos ahora que la información que recoge el círculo social acerca del sujeto determina las actitudes de adoptará con respecto a él. Según Erving Goffman (2001): “existen ‘símbolos de status’ y ‘símbolos de estigma’ estos son los signos especialmente afectivos para llamar la atención sobre una degradante incongruencia de la identidad” (p. 13) Cuando Cuellar se presenta ante los otros, sus amigos, luego del accidente, el estigma se hace notorio en su porte, para Anthony Giddens (1997), el porte:

Está fuertemente influenciado por la pluralidad de entornos. El individuo no solo debe estar preparado para interactuar con otros en espacios públicos, donde se espera que su porte este a la altura de ciertos criterios generales sobre las exigencias de cada día, sino que ha de ser capaz de mantener una conducta apropiada a una multiplicidad de ámbitos o lugares diversos. [...] el mantenimiento de constantes en el porte a través de situaciones variadas de interacción es uno de los principales medios con que se preserva de ordinario la coherencia de la identidad del yo. (p. 129)

Después de la castración el porte de Cuellar no permanece estable por lo que se produce un desequilibrio en su identidad, debido a que no puede mantener su constancia porque la base del mismo está ausente. Las oscilaciones entre madurez–inmadurez en su comportamiento están basadas en la sexualidad, representada por la presencia de Teresita. Por ella vuelve a ser el mismo de siempre y deja de hacer locuras, comienzan sus demostraciones de virilidad frente a Cachito Arnilla, pero será también por ella que vuelve a las andadas. En su caso, el porte exterior es la expresión de la ausencia de los genitales, eje de su identidad.

Cuellar tiene un el círculo social íntimo (Lalo, Choto, Chingolo y Mañuco), y un círculo inmediato a este (Chabuca, Fina, la China y Pusy). Este grupo femenino, las enamoradas de los amigos, no saben del accidente y sus consecuencias. Cuellar es portador de un atributo que lo vuelve diferente, no solo por el nombre simbólicamente degradante, Pichula, sino porque sus acciones y expresiones corporales delatan lo extraño, lo diferente, lo fuera de lo normal. Algo esconde el protagonista detrás de su nerviosismo, su tartamudeo, su indecisión, su exagerado deseo de sobresalir y de humillar al rival cuando se da la ocasión, su temeridad, sus andadas y locuras. Estos son los símbolos del estigma que se configura con la identidad de Cuellar.

Tomemos en cuenta también, que en círculos sociales como el de *Los Cachorros*, al relacionarse “cara a cara” y al estar expuesto a la mirada de los otros se encuentra en un universo simbólico relacionado a la construcción de la identidad masculina. En este universo hay una imagen por construir y, al mismo tiempo, la presión social se puede volver intolerable. Según Pierre Bourdieu (2000) la masculinidad:

Está estrechamente relacionada a la virilidad y a la violencia pues al igual que las tendencias a la sumisión aquellas que llevan a reivindicar y a ejercer la dominación no están inscritas en la naturaleza y tienen que estar construidas por un prolongado trabajo de socialización o sea como hemos visto, de diferenciación activa en relación con el sexo opuesto. La condición masculina supone un “debe-ser”, que se impone a “eso es natural”. (p. 67–68)

En y por el cuerpo, espacio e instrumento de encuentro del yo individual y el yo social, percibimos las interacciones sociales, las cuales según Eric Landowski (2009) se pueden realizar de cuatro maneras.

La programación: Donde los sujetos perderían el ser sujetos ya que tendrían recetas o programas acerca de cómo reaccionar ante determinadas situaciones. La manipulación: Donde se reconoce al otro como un sujeto ya que se intenta convencer, manejar, ya sea su voluntad, su ser o hacer, y eso es reconocerlo como tal. El ajuste: Es la interacción mutua donde se busca de manera recíproca la realización de ambos sujetos en la interacción, ambos se reconocen como sujetos y su principio es la sensibilidad ya que se reconocen como sujetos a partir de los sentidos y el cuerpo. El accidente: Es la interacción donde se presenta un alto grado de riesgo contingente en el cual los sujetos se pueden desenvolver y desarrollarse, su principio es el azar. (p. 81)

La interacción del ajuste en la novela no es posible, no se busca la mutua realización de los sujetos que intervienen. Los adolescentes representados en *Los Cachorros* realizan interacciones de programación y manipulación hacia el sujeto castrado. Es cierto que se reconocen como sujetos por los sentidos y el cuerpo, pero este reconocimiento es para la segregación de Cuellar, el reconocimiento se da por la ausencia.

5.2.3 Cuellar y *Los Inocentes*

En este punto es necesario señalar algunos lugares comunes respecto a la identidad y su relación con la masculinidad en *Los Inocentes* de Oswaldo Reynoso. Al inicio de este trabajo se ha incorporado la visión de las dos

corrientes narrativas urbanas: una línea aristocrática, representada por Martín Adán con *La casa de cartón* que guarda un parecido con los entornos y representación de los personajes en *Los Cachorros*; y la línea popular: representada por José Diez-Canseco con *El Gaviota* que sería un antecedente del lado que se ha explorado y desarrollado a profundidad en *Los Inocentes*.

Como una primera aproximación, debemos tener en cuenta que la diferencia fundamental de ambos textos es la naturaleza del círculo social, el grupo de amigos del barrio miraflorentino es distinto a la collera de barrio, por lo que las relaciones son distintas entre los protagonistas. Así tenemos:

- *Los Cachorros*: Cuellar, Lalo, Mañuco, Chingolo y Choto
- *Los Inocentes*: Colorete, Cara de Ángel, el Príncipe, Carambola y el Rosquita.

Destaquemos que de los primeros cinco personajes Cuellar es quien tiene un rol como sujeto propiamente dicho. Según Guadalupe Fernández Ariza (2011) tenemos que: “en cuanto a su caracterización, observamos que no existen rasgos diferenciadores entre ellos, es notoria la ausencia de un retrato físico o moral, solo conocemos un comportamiento tipo: sus reacciones son en cadena”. (p. 31)

En la caracterización de los personajes, del lado de *Los Cachorros* podemos notar la individualidad únicamente en Cuellar, el resto de adolescentes son como un coro, una música de fondo además de que representan lo que es socialmente correcto y lo que se espera de niños y adolescentes de su clase social.

Del lado de *Los Inocentes*, la subjetividad se expresa en todos, es como si los personajes expresaran una parte del todo que los trasciende y cada uno

muestra un aspecto de su yo individual y no solamente el sentir de la sociedad que los conforma según el uso, como sucede con los adolescentes de *Los Cachorros*. Es así que, por un lado, podemos establecer que *Los Inocentes* presentan una reacción individual y, por otro, el entorno marginal logra un proceso reflexivo mayor porque la construcción de la personalidad se muestra más claramente en este tipo de espacios.

La diferencia de clases sociales entre *Los Inocentes* y *Los Cachorros* queda como un plano de fondo cuando nos referimos a las características que presenta Pierre Bourdieu (2000) respecto a estos grupos netamente masculinos:

La virilidad tiene que ser revalidada por los otros hombres en su verdad como violencia actual o potencial y certificada por el reconocimiento de la pertenencia al grupo de los "hombres auténticos". Se presentan como ejemplos las violaciones colectivas por algunos grupos de jóvenes, que es una derivación de la visita colectiva al burdel, tan presente en las memorias de los adolescentes burgueses. La virilidad es un concepto eminentemente relacional construido ante y para los restantes hombres y contra la feminidad en una especie de miedo de lo femenino y en primer lugar de sí mismo. Lo típico de los dominadores es ser capaces de hacer que se reconozca como universal su manera de ser particular. (p. 70-71)

Los conceptos claves que nos orientan son: a) la contraposición a la feminidad; b) la virilidad para la aceptación de parte de los hombres auténticos. En ambas novelas, las actividades que se realizan dentro del grupo masculino son para demostrar la virilidad, de ahí que Cara de Ángel y Cuellar tengan el estigma femenino para sus respectivos grupos y que está estrechamente relacionado con su cuerpo (uno con aspecto ambiguo y el otro castrado, se igualan en el estigma de no ser un hombre).

En el caso de Cara de Ángel la identidad se refleja en el sujeto andrógino, mientras que en Colorete se rechaza a sí mismo y señala con

violencia lo que hay en él (una posible atracción erótica). En *Los Cachorros* los adolescentes miraflorinos señalan a Cuellar, el sujeto castrado, porque con su presencia y su actuación se pone en evidencia la propia castración social del grupo, su doble moral y su vida repetitiva. En *Los Cachorros* el grupo reacciona mostrando el goce de su sexualidad, de la que Cuellar no puede participar generando segregación. Por eso, el sujeto intenta, mediante demostraciones de virilidad, llenar los espacios en blanco dejados por la castración.

También se debe considerar que las diferencias entre la clase social implican disparidades en la imagen que se tiene de las relaciones con la mujer y la manera de comportarse respecto a ella. En el caso de *Los Cachorros*, esta división entre las clases sociales y el reconocimiento del cuerpo de la otra clase es notoria porque dentro del círculo social de Cuellar a las respectivas enamoradas no se les puede tratar como huachafitas, como cholitas de plan, que son las adolescentes que no corresponden a su nivel social y son utilizadas para las relaciones pasajeras o experimentales; mientras que el amor ideal estaría relacionado con adolescentes de su mismo nivel social.

En el caso de *Los Inocentes* la peculiaridad radica en la construcción de la identidad por medio de la sexualidad y el cuerpo dentro de la clase social marginada y vemos que esta construcción ya no es propiedad exclusiva de la clase burguesa. La clase social marginada edifica su propia sexualidad, aunque no necesariamente para ser reconocida por la otra clase, de ahí que no busque satisfacción dentro de su círculo social y prescinda de la presencia de la mujer o la muestre como un accesorio y no como una imagen fundamental para la sexualidad. Lo que se muestra en esta novela es la *erótica* entre muchachos, una forma distinta de sexualidad.

5.3 Restricciones en la identidad

En *Los Cachorros* la construcción de la identidad del personaje central se aborda desde la restricción sexual latente, pues el protagonista llena los espacios en blanco dejados por su castración con simulacros los mismos que representan una respuesta a la mirada de los otros. En este sentido la identidad del sujeto castrado no termina su configuración, la ausencia del órgano genital hace que el sujeto pierda el equilibrio para su definición.⁴⁵

Desde nuestra perspectiva, en este caso, los órganos sexuales del sujeto son la base desde la cual erige su identidad. El desequilibrio en el sujeto se presenta por la incongruencia entre su identidad personal y social, por ejemplo, la masturbación es una forma de la vida sexual, pero es básica para la identidad del adolescente. Mario Vargas Llosa (2013) menciona lo siguiente:

Ella se descubre en la intimidad y es uno de los quehaceres que funda la vida privada. Ella va desgajando al niño, a la niña, de su entorno familiar, individualizándolos y sensibilizándoles al revelarles el mundo secreto de los deseos e instruyéndolos sobre asuntos capitales como lo sagrado, lo prohibido, el cuerpo y el placer. Por eso destruir los ritos privados y acabar con la discreción y el pudor que, desde que la sociedad humana alcanza la civilización, han acompañado al sexo no es combatir un prejuicio sino amputar de la vida sexual aquella dimensión que fue surgiendo en torno suyo a medida, que la cultura y el desarrollo de las artes y las letras iban enriqueciéndola y convirtiéndola a ella misma en obra de arte. (p. 107-108)

Como este tipo de experiencia no la puede tener Cuellar afecta su identidad personal, pues la ausencia lo lleva a cuestionar los valores de los otros, y, hasta cierto punto, lo torna más sensible. Por otro lado, impide que su

⁴⁵ Aunque en capítulos anteriores hemos mencionado que el cuerpo al tener un grado de flexibilidad el cual influye en la construcción de la identidad con la misma flexibilidad, es importante tener en cuenta que existe un núcleo identitario desde el cual el sujeto puede definirse, la indeterminación del sujeto en este caso es por la falta de los genitales ya sea de varón o mujer, desde el cual definirse como uno u otro. La subjetividad no puede permanecer en una constante indefinición y con la castración física del adolescente, el sujeto pierde la base de la identidad, el órgano sexual, desde la cual construirse.

identidad continúe su configuración y es una contradicción para su identidad social. De las experiencias que viven los personajes de la novela, las que involucran un notable nivel de reflexión hacia la identidad son las relacionadas con la sexualidad, el goce, el placer, ya sea que se pueda lograr o no.

José Miguel Oviedo (2007) nos dice: “que hay formas de pensamiento humano que no suponen el manejo de ideas abstractas, sino el uso de objetos actos o imágenes de uso cotidiano [...] que la sexualidad es uno de esos instrumentos que estimulan el pensamiento, en síntesis, que el sexo es bueno para pensar”. (p. 35-36)

Si bien es cierto que en *Los Cachorros* no encontramos pasajes explícitos respecto al sexo,⁴⁶ sí tenemos un acercamiento a los vacíos, en los cuales el sexo es latente y más aun con aquellas imágenes cautelosas hacia el sujeto castrado y su círculo social que tienen como centro la sexualidad:

¿Tiraron buen plan?, decía Cuellar, (...) ¿un plancito firme muchachos?, la voz enferma de pica, envidia y malhumor, y ellos cállate, juguemos, ¿mano, lengua? (...) ¿se chupetearon? Tosiendo y escupiendo como un borracho ¿hasta atorarse?, taconeando, ¿les levantaron la falda, les metimos el dedito?, y ellos la envidia lo corroía Pichulita, ¿bien riquito, bien bonito? (...) ¿Qué les habíamos hecho? ¿Las muchachas se dejaban besar cuánto tiempo? (...) hablaba como si las enamoradas fueran cholitas de plan. (Vargas Llosa, 2011, p. 85-86)

En este pasaje la sexualidad es latente y desde la mirada de Cuellar, como sujeto castrado, está imposibilitado para tener las mismas experiencias que son parte del discurso sexual, y con las cuales podría experimentar y tener

⁴⁶ En *El elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de Don Rigoberto*, que son la novelas del autor en las cuales el sexo es explícito y el erotismo abarca casi el total de ellas, se puede ver por un lado, la categoría de liminalidad y por otro lado, el erotismo se muestra no solo como una actividad mediante la cual el individuo pueda relajarse y divertirse durante el fin de semana para retornar su vida, el erotismo está en el centro de la reflexión del ser humano.

el placer y el goce que obtienen sus compañeros. Sin embargo, es necesario revisar otra característica de Cuellar y él:

No sabía que iba a hacer, Choto, ¿Qué podía hacer? Y el caerle y el no puede ser, Chingolito, como le voy a caer y él cayéndole, patita, declarándole su amor, pues te va a decir sí. Y él no era por eso, Mañuco, le podía decir si pero ¿y después? Tomaba su cerveza y se le iba la voz y Lalo después sería después, ahora cáele y ya está. [...] Y Lalo ¿Cómo podía dudar? Le caería, tendría enamorada y el ¿Qué haría? y Choto tiraría plan y Mañuco le agarraría la mano y Chingolo la besaría y Lalo la paletearía su poquito y el ¿y después? [...] (Vargas Llosa, 2011, p. 103-104)

Aquí reconocemos que Cuellar es distinto a los otros adolescentes. De manera física la castración lo convierte en un sujeto estigmatizado, pero su conciencia sobre la sexualidad, el sexo y la relación de pareja es más profunda, ya que tiene orientación a largo plazo. Con este tipo de reflexiones pone en evidencia a los otros, quienes repiten únicamente lo que la estructura social les ha enseñado hacer.

Es comprensible que Cuellar no haya podido configurar su identidad de manera concreta porque con la castración pierde lo fundamental para su realización y reflexión: el goce sexual, ya sea privado o en pareja. Aunque él no puede definirse como homosexual, pues sigue sintiendo atracción por las mujeres, pese a no poder tener relaciones sexuales con ellas; se junta con rosquetes y cafichos. No siente atracción por los primeros ni quiere pertenecer a los segundos; no siente inclinación por ellos, pero se le ve rodeado de rokanroleros de trece años. Tampoco se nos muestra algún rasgo homoerótico como en *Los Inocentes*. Al tener simulacros de satisfacción por muestras de virilidad frente al grupo, Cuellar queda sin su núcleo de identidad. José Miguel Oviedo (2007) nos dice que:

El placer es un valor que exalta como la última defensa del hombre concreto contra las restricciones, mentiras y mediocridades de nuestra

civilización tecnocrática. Las libertades que se toma el cuerpo son preciosas porque son el síntoma de la indoblegable rebeldía a la que la especie humana no puede renunciar sin renunciar a su libertad. Mejor aun: en su esfera íntima, el cuerpo realiza los valores que la sociedad no puede alcanzar. (p. 43-44)

El cuerpo, al realizar los valores que la sociedad no puede alcanzar, resulta ser un eje para el adolescente, además de ser un medio para el placer y también para las restricciones que afectan la subjetividad. En *El elogio de la madrastra* encontramos el cuerpo niño-adolescente relacionado al concepto de liminalidad. El niño-adolescente tiene características de inocencia, pero también roza el erotismo, hasta el punto de llegar a la perversión. Según Hernán Sánchez (1994) en *El elogio de la madrastra* vemos que:

[...] Aun mayor que el efecto de subversión natural y cultural que produce una mujer madura flirteando con un niño, es el que produce este convertido en agente erótico, en Don Juan en miniatura y de juguete. La doctrina católica hizo del niño un querubín, un ser asexuado de inmaculada naturaleza [...] Sera Freud quien vea en la infancia un recipiente de oscuras motivaciones, de egoísmos sensoriales nunca satisfechos; el niño se habrá convertido en un "perverso polimorfo". (p. 320)

Vemos que la imagen del niño-adolescente no puede ser presentada como la imagen de un agente erótico o un ser asexuado de manera separada, ambos aspectos conviven en este personaje de Alfonsito, así tenemos la siguiente conversión: "un objeto de pederastia, de estímulo erótico, se convierte en victimario cruel [...]. Asistimos a la transición de lo lúdico a lo agónico, desde la frivolidad compartida al vacío de la disolución erótica dejado por la perversión de Alfonsito". (Sánchez, 1994, p. 322)

En esta novela vemos que Alfonsito triunfa al final. A manera de comparación con *Los Cachorros* y tomando en cuenta estas características, Cuellar también orienta su subjetividad con un estado liminal, que oscila entre

el mundo infantil y el mundo adulto. En la sexualidad radica la base para construir la subjetividad; en Cuellar esta base se encuentra en desequilibrio, debido a la castración, por eso es que el estado de liminalidad se prolonga.

5.4 Vivir en simulacros

Todo lo que implica el descubrimiento del propio cuerpo y el placer por parte del adolescente le fue negado a Cuellar. La intimidad y la vida privada del adolescente, necesarias para configurar un núcleo de identidad cuando se presenta a los otros, depende en gran medida de los genitales que ya no tiene y lo obliga a vivir en función de simulacros para entrar y salir al mundo real. Eric Landowski (1997) en *Presencias del otro* nos menciona lo siguiente:

Cuando miramos al otro esto influye no solo en nuestra mirada sino en lo que somos, la importancia de un simulacro es lo que hace de nosotros cuando miramos. Una imagen es una presencia, el simulacro lo produce nuestra mirada respecto a una imagen, una presencia, es decir se establece una relación sujeto – objeto, pero también nosotros nos volvemos objetos del otro, mirar al otro es ya interactuar. (p.149)

En *Los Cachorros* la mirada de Cuellar hacia el grupo y la vida normal que llevan y el futuro que se va manifestando influye en él de tal manera que su identidad se configura en base a los simulacros que conforma por las imágenes que percibe. Ese es el caso de sus demostraciones de superioridad frente a Cachito Arnilla:

Entonces Pichula Cuellar volvió a las andadas (...) ¿corrió olas en Semana Santa? Y Chingolo: olas no, olones de cinco metros, hermano, así de grandes, de diez metros (...) ¿Lo había hecho para que lo viera Teresita Arrarte?, sí ¿para dejarlo mal al enamorado?, sí. Por supuesto, como diciéndole Tere, fíjate a lo que me atrevo y Cachito a nada [...] fíjate a quien te has perdido, que bárbaro. (Vargas Llosa, 2011, p. 107)

Cuellar en su círculo social y frente a su rival también se encuentra en una constante tensión entre ser sujeto y objeto, Slavoj Žižek (2009) nos menciona que:

El problema del deseo humano es que siempre es deseo del otro, en todos los sentidos del término, deseo por el otro, deseo de ser deseado por el otro y especialmente deseo de lo que el otro desea. La ganancia de uno mismo sin la pérdida del oponente, funciona como una especie de elemento patológico que contamina la pureza de la victoria. No basta ganar es necesario que el otro pierda. (p. 109-111)

Al leer *Los Cachorros* debemos considerar este concepto, pues todo gira en torno al deseo y al placer. Cuellar desea a Teresita Arrarte, desea superar al grupo de amigos, desea superar a Lalo, quien fue el primero en tener enamorada, encuentra placer al demostrar su temeridad frente a su rival, Cachito Arnilla, desea ser deseado por el grupo de chicas, asume una postura frente a ellas respecto a sus gustos y cuando es adulto, el simulacro del placer continúa.

5.4.1 Mundos de ficción

Un mundo de ficción es un universo simbólico diferente al mundo real, pero que en el adolescente se presentan de forma simultánea. El mundo real está institucionalizado e influye en los sujetos determinando sus formas de actuar y pensar, pues está estructurado de tal manera que no solo dicta lo que se debe hacer, sino que explica por qué y trasciende al sujeto. Sin embargo, un mundo de ficción también puede determinar formas de actuar y pensar en los sujetos novelescos.

Julio Ortega (1968) en su ensayo sobre *Los Cachorros* indica una característica que sobresale a lo largo de la novela, el uso onomatopéyico⁴⁷ en el habla de los personajes, muestra los ambientes y experiencias desde un punto de vista infantil que se va prolongando hasta que los protagonistas se convierten en adultos.

Pero conforme el tiempo vital del relato avanza, empezamos a advertir que esa verbosidad casi infantil (y hasta asexual en su contexto burgués, según lo sugiere el uso de “regio”, exclusivamente femenino en el habla limeña) (...) se trata de una contradicción entre la edad de los personajes y el tono de habla que sigue siendo idéntico, tan andrógino o asexual como en la infancia, [...] está postulando una especie de infantilidad permanente [...] los señala como hombres estupidizados por la prolongación de reacciones privativas de la adolescencia. (p. 68)

Desde nuestra perspectiva podemos integrar a esta idea los conceptos de simultaneidad y mundos de ficción. La simultaneidad es la capacidad de vivir varios mundos, todos los mundos posibles. Pierre Bourdieu (1995) menciona que los personajes a los que se suele tildar de novelescos: “son los que se toman la ficción en serio no para huir de la realidad y encontrar una evasión en un mundo imaginario, sino porque no consiguen tomarse la realidad en serio, porque no pueden apropiarse del presente tal y como se presenta”. (p. 65)

En la novela aparecen dos imágenes para confirmar este punto. Cuando Cuellar imagina ser Tarzán y el Águila Enmascarada, ambos como símbolos de virilidad y capacidad dentro de la ficción que vive el protagonista. R. M. Frank (1973-1974) indica que:

⁴⁷ El uso onomatopéyico del habla de los personajes, da consistencia a la totalidad del universo adolescente burgués que busca mostrar la novela, los personajes son adolescentes, quien escribe es también adolescente, pues se le identifica por este tipo de habla. José Miguel Oviedo, ha indicado en *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad* que el autor: “[...] cambia de foco, suprime verbos, tuerce el sentido del curso narrativo y confunde las personas de la acción”, debido a este manejo del lenguaje podemos notar que el narrador en realidad se convierte en todas las personas a la vez.

[...] Esto es explicable porque muchas veces los niños simplemente no reconocen los límites entre la fantasía y lo real. Los ven iguales. Toda clase de ficción les es verosímil. Viven en una realidad maravillosa llena de posibilidades extraordinarias. Hacerse un Tarzán o transformarse en un Águila Enmascarada no es nada inusitado. Los niños todavía no se han conformado a la mediocridad que la vida moderna les va a imponer. (p. 576)

Dentro del mundo de ficción los simulacros pueden ser tomados en serio, reemplazar los vacíos de la realidad, característica de Cuellar en *Los Cachorros* donde, no se une el mundo real con el mundo de ficción, pero sí se puede transitar en ambos. Los simulacros en el mundo de ficción cobran realidad y determinan la identidad del adolescente. Al tomar los simulacros como reales se corre el riesgo de permanecer en el mundo de ficción y tomarlo más en serio y dotarlo de más realidad que la realidad propiamente dicha.

Cuando Cuellar crece, esta característica de su personalidad se expresa en ideas que sus amigos no valoran, pues tienen una concepción del mundo muy distinta.

Hablaba de cosas raras y difíciles: la religión (¿Dios que era todopoderoso podía acaso matarse siendo inmortal?...), la política (Hitler no fue tan loco como contaban, en unos añitos hizo de Alemania un país que se le amparo a todo el mundo...) el espiritismo (no era cosa de superstición sino ciencia, en Francia, había médiums en la Universidad y no solo llaman a las almas, también las fotografían. (Vargas Llosa, 2011, p. 99)

También sus círculos sociales cambian cuando comienza a relacionarse con rosquetes cafichos y pichicateros, corriendo olas descomunales y manejando de manera peligrosa, arriesgando su vida. El sentido que se puede observar en estas expresiones es la simultaneidad de los mundos, la ausencia del sexo de Cuellar, más allá de una explicación psicoanalítica, hay que tomarla como el móvil que permite la simultaneidad entre los mundos de adulto y adolescente. Incluso, el último es sentido y vivido por Cuellar de manera más

real, porque el otro (que sería lo que le corresponde, ya que sus amigos se han graduado o casado) no puede ser tolerado.

La castración conduce a Cuellar a vivir la realidad como una constante ficción. Esta confluencia de los mundos en su cuerpo construye su identidad. Por un lado, la realidad de ser castrado, por otro la ficción de vivir como un hombre libre y normal sin el estigma de la castración que finalmente se convierte en un simulacro.

De forma comparativa, en *Los Inocentes*, el Príncipe también toma la ficción como realidad y a la realidad como ficción, lo cual es una característica de la identidad adolescente. Este desencuentro de espacios provoca acciones que subvierten la realidad de los otros, quienes no pertenecen a su círculo social.

En *Los Inocentes* los delitos (para la policía, por ejemplo) son vistos como rituales de masculinidad. Así, por ejemplo, se toma como juego el revolcarse entre carretas, esa no es una pelea seria, pero sí tiene un significado profundamente erótico. Sin embargo, pueden actuar como si fuera en serio que Colorete quiere quitarle a Cara de Ángel las diez libras que se ganó. Por otro lado, debemos tomar en cuenta que Cuellar, al relacionarse con otros grupos que no pertenecen a su clase social, demuestra que los personajes adolescentes al encontrarse en un entorno marginal, fortalecen esta simultaneidad de su posición en la realidad-ficción.

5.5 Del grupo al sujeto

La presencia de Cuellar en la novela demuestra el tránsito del grupo al sujeto; Cuellar, pasa del énfasis en el un grupo a su experiencia individual para

configurar su subjetividad, por lo que se genera una crisis de identidad, puesto que el primer paso de este proceso fue traumático por la castración. Según Claude Dubar (2002) la noción de crisis de la identidad: “frente a la idea de una ruptura de equilibrio entre diversos componentes [...] las crisis identitarias pueden ser pensadas como perturbaciones de relaciones relativamente estabilizadas entre los elementos que estructuran la actividad [...] el hecho de categorizar a los demás y a uno mismo”. (p. 18)

Cuellar tiene una crisis de identidad debido a que se ha perturbado lo que estaba estabilizado en su cuerpo. A la vez su presencia hace que el desequilibrio se produzca en quienes lo rodean, pues se convierte en un elemento perturbador. Debemos mencionar que en el proceso de socialización es necesario realizar el tránsito de los vínculos comunitarios que son lugares y nombres programados y válidos, tanto para el sujeto como para la sociedad. Los vínculos societarios se adquieren por periodos y de manera transitoria para socializar, tal como lo indica Claude Dubar (2002) señala:

El sujeto socializado de una manera societaria y no solo comunitaria ha podido aprender el desdoblamiento del sí (self) y del otro: el sí mismo así como el alter ego son identidades “para sí” que resultan de una interiorización reflexiva y de un proceso de “toma de conciencia” (identidad reflexiva) que permite la construcción progresiva de un proyecto personal. La identidad personal es una configuración dinámica de todas esas identificaciones a la que el proyecto de vida garantiza la coherencia interna. (p. 201)

En el desarrollo de la novela Cuellar ha sido socializado de una manera comunitaria, que implica los grupos cerrados de la familia y los amigos, e incluso la clase social a la que pertenece funciona como un círculo más cerrado aún, por los patrones por los que se rige. Esto afecta la construcción de su proyecto personal, puesto que no puede realizar el desdoblamiento de sí

mismo con los otros. De esta manera, el tránsito a los vínculos societarios será permanente.

Cuellar llega a ser un no-sujeto, hecho para sí, para la mirada de los otros pero sin relación con ellos o dando a entender que no la hay. Es un simulacro sin aparente relación con los otros, pero actúa sabiendo que se encuentra bajo la mirada de los otros porque pueden mirar su estigma. Se presenta una tensión perversa cuando el grupo de amigos muestra su goce frente al sujeto, ya que saben que él no puede tener una enamorada, no puede disfrutar sexualmente de una pareja como ellos sí.

En *Los Cachorros* se desarrolla una profunda presión social sobre el sujeto. De manera irónica, el sujeto representa un atributo del grupo social el cual se quiere negar por ser vergonzoso: la falta de los genitales masculinos, símbolo de virilidad en el universo adolescente. Al señalar esta falta, ya sea con la violencia o mediante la demostración de un goce perverso, se busca anular al sujeto, separarlo del grupo. Esto lo retrató Vargas Llosa en la sociedad limeña de 1950 y 1960;⁴⁸ sin embargo, en este grupo de adolescentes burgueses se expresa algo no que es exclusivo de dicha sociedad, sino que aún se observa en el Perú actual. Nos referimos a la forma cómo se tratan a los grupos minoritarios soslayándolos, ya sea por su etnia o por su sexo, dos categorías que se expresan concretamente en el cuerpo.

Consideremos que innegablemente el adolescente, al pertenecer a un círculo social, está sometido a la mirada de los otros, pero su participación puede ser una interacción, puesto que es un sujeto que también mira y

⁴⁸ Es necesario indicar que si bien es cierto *Los Cachorros*, fue publicada en 1967, su autor vivió su adolescencia y juventud en la década de 1950 y tuvo su apogeo literario también en esta década; esta novela es expresión de sus experiencias y el contexto en el cual él escribía.

construye su identidad mediante intercambios. Más allá de la anécdota de la castración física del personaje (la cual puede ser abordada mediante el psicoanálisis) que muestra Vargas Llosa en esta novela, centrémonos en la castración social, del grupo adolescente burgués.

Actualmente, aunque la categoría burguesía puede estar desfasada, un grupo social que tenga las mismas características que las descritas tendrá el mismo resultado en los sujetos. Si se inhibe la expresión de la sexualidad adolescente mediante trabas ideológicas, como la religión, por ejemplo y si se orienta hacia una forma de ser masiva, no tendríamos un Cuellar castrado de forma física, pero tal vez sí tengamos adolescentes como los amigos de este, que repiten las taras de una generación y no rompen el círculo de una vida que deja poca o ninguna posibilidad a la construcción de una identidad para sí, para la introspección y la intimidad. Estos espacios, estas características son necesarios para encontrarnos con los otros “cara a cara” en igualdad, con posibilidad a intercambios⁴⁹.

Es importante para la identidad como tal, la valoración del cuerpo, el tenerlo nos da una posición desde la cual podemos definir nuestra sexualidad y por ende nuestra identidad, pero deberíamos tener la libertad de poder hacer esta construcción en una sociedad que no nos obligue a vivir en simulacros para atenuar las diferencias, sino una sociedad que permita la construcción de las mismas.

Cuellar, es un sujeto de clase media estigmatizado a causa de la castración y segregado por el círculo social. Su presencia en la novela es para

⁴⁹ En este punto debemos agregar que hay un cuento de Ribeyro “El embarcadero de la esquina” donde el personaje interpela al grupo de amigos burgueses, por no ser como ellos, por no llevar la vida que ellos llevan, solo su presencia interpela.

resaltar la vida predeterminada como una legitimación para el resto de sus compañeros, para quienes verlo o estar cerca de él es una denuncia a los otros, pues la castración o represión, tal como se ha afirmado, fue anterior al accidente para todos los miembros de la clase media que continúan el ciclo de una vida aparentemente normal. Cuellar se encuentra en una búsqueda sin término para construirse una identidad, para pasar de lo comunitario a lo societario. Este tránsito es permanente, puesto que se encuentra sin la base del mismo, vale decir, el sexo, su identidad no llega a definirse, pero es una muestra, una pulsión hacia los otros.

CONCLUSIONES

1. El cuerpo es fundamental para la construcción de la identidad adolescente. Usualmente el cuerpo ha sido considerado como un elemento al que no corresponde la actividad de reflexión, característica atribuida a la mente, por lo que su importancia no ha sido resaltada en análisis anteriores. Desde nuestra perspectiva sostenemos que, el cuerpo al ser lo más externo del sujeto, es construido socialmente y es el punto de inicio para la identidad del yo. Sobre él están dirigidas las miradas de los otros y es mediante él que se puede definir la identidad.
2. La construcción de la identidad adolescente tiene como coordenada común lo externo y se construye desde el cuerpo, desde la expresión y búsqueda de la sexualidad; desde los gestos, las insinuaciones, la forma de vestir, pues es la imagen que se proyecta a los otros. La forma es importante, en gran parte determina el fondo, el propio yo.
3. La construcción de la identidad adolescente en estos cuentos y novelas tiene una relación con el cuerpo y en los casos donde el contexto es marginal, como en *Los Inocentes* y *No una, sino muchas muertes*, se expresa en formas sexuales activas como el homoerotismo y la

sensualidad, respectivamente. En los casos donde se describe a la clase media, el cuerpo aparece en formas más pasivas como la transformación superficial del mismo en “Alienación” y el estigma en *Los Cachorros*. Los adolescentes se encuentran inmersos en dos entornos distintos (el barrio marginal y el de clase alta), dentro de los cuales podemos ver que un punto determinante para lograr la construcción de la identidad es el tránsito de los vínculos comunitarios a los societarios y el intercambio en una variedad de círculos sociales que enriquezcan la individualidad y la subjetividad.

4. La adolescencia en los personajes estudiados convive con aspectos de la vida adulta, por lo que la edad ya no sería una etapa, sino un punto de encuentro de ambos universos. Desde el mundo adulto se piensa que en la adolescencia, la dirección de la vida y las decisiones están determinadas por la existencia de un predominio de las emociones sobre las razones, del cuerpo sobre la mente, la acción sobre la reflexión. Efectivamente, el punto de orientación de la identidad adolescente y sus acciones son lo externo, el cuerpo, los sentidos, todo aquello que a primera vista no serían considerados como elementos de reflexión, pero el proceso se inicia allí y continúa desde lo externo que es lo más importante para ellos hasta generar reflexión y proyectos para su vida, que sería lo interior.
5. Existe una profunda presión social hacia los grupos minoritarios por etnia o sexo, dos categorías que se expresan concretamente en el

cuerpo. Los protagonistas son representaciones de estas categorías y en el proceso de construirse una identidad salen de su ubicación e interpelan a los otros, son pulsiones de la sociedad desde la cual la identidad se orienta y también son el reflejo desde el cual el “yo” puede encontrar definición.

6. En “Alienación” vemos que la identidad es un proceso hacia una imagen construida desde el individuo y comprende acciones concretas para llegar a esa imagen, la cual puede subvertir el orden establecido, pues implica salir de los esquemas que los otros imponen. El proceso de construcción de identidad se hace dinámico si tiene un punto de posición y referencia, que es el cuerpo, el núcleo identitario; así, el manejar uno o más universos simbólicos, en dos o más círculos sociales, hace que la individualidad se fortalezca, pues es maleable y flexible.

7. En *Los Inocentes* y *No una, sino muchas muertes*, vemos la expresión de la sexualidad entre el homoerotismo de los muchachos y la sensualidad de Maruja. En *Los Inocentes* tenemos la presencia del sujeto andrógino que interpela al grupo social dejando entrever que es una pulsión del grupo, que genera atracción y rechazo, estableciendo así la ambigüedad en las interacciones. En *No una, sino muchas muertes* la identidad adolescente, en el caso de la mujer, al encontrarse en un entorno marginal, tiene como eje el cuerpo que pasa de ser un cuerpo para otros a ser un cuerpo para sí, manipulador y reflexivo. Ambas novelas están contextualizadas en entornos marginales que

refuerzan el concepto del hampa exuberante. La identidad adolescente en las clases sociales marginales se construye por medio del reconocimiento de un cuerpo que no se encuentra bajo la dominación de un sistema oficial. Así, se tiene la libertad de ser sujetos y usar su cuerpo como objeto, pero de goce, de deseo y puede mantener su sexualidad con un código de liminalidad favorable.

8. En *Los Cachorros*, el adolescente al pertenecer a un círculo social está sometido a la mirada de los otros, pero en este caso, es un sujeto que no pertenece del todo al grupo social, es observado y calificado, y para que se dé una interacción es preciso que el sujeto construya su identidad de manera activa mediante intercambios con su entorno y mediante la introspección que se genera en la sexualidad. En el proceso de construcción de identidad, el énfasis se orienta al sujeto, la mirada cambia para pasar del grupo al sujeto para tener la posibilidad de la construcción de la identidad para sí y la posibilidad de encontrarnos con los otros “cara a cara” en igualdad para realizar intercambios.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

Congrains, Enrique. (1988). *No una sino muchas muertes*. Lima: Peisa.

Reynoso, Oswaldo. (2006). *Los Inocentes*. Lima: Estruendomudo.

Ribeyro, Julio Ramón. (2009). *La palabra del mudo (II)*. Lima: Editorial Planeta.

Vargas Llosa, Mario. (2011). *Los Cachorros*. Madrid: Cátedra.

Bibliografía secundaria

Churampi Ramírez, Adriana. (2010). "El espejismo de los modelos de Identidad. Lectura de Alienación de Julio Ramón Ribeyro". *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, s/p. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/espejism.html>

Carrera Rivera, Duilio Enrique. (1981). *Sociedad e ideología en Enrique Congrains* (tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Lima.

De Lima, Paolo y Ferreira Rocío. "Masculinidades emergentes y discurso del deseo queer en *Los Inocentes* de Oswaldo Reynoso". (2013). En Gladys Flores Heredia et al. (eds.). *Oswaldo Reynoso I: Los universos narrativos* (pp. 125-141). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos/ Universidad Nacional de Educación/ Editorial San Marcos.

Eslava, Jorge. (1984). *El universo adolescente en Los Inocentes de Oswaldo Reynoso* (tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Lima.

----- (2008). *Adolescentes en la ciudad. Una visión de la narrativa peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae.

Fernández Ariza, Guadalupe. (2011). "Introducción", (pp. 15-44). En Mario Vargas Llosa. *Los cachorros*. Madrid: Cátedra.

Flores, Gladys et al. (eds). (2013). *Oswaldo Reynoso I: Los universos narrativos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos/ Universidad Nacional de Educación/ Editorial San Marcos.

Gonzales Vigil, Ricardo. (2013). "Oswaldo Reynoso de la inocencia a la utopía erótica". En Gladys Flores Heredia et al. (eds.). *Oswaldo Reynoso I: Los universos narrativos* (pp. 111-123). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos/ Universidad Nacional de Educación/ Editorial San Marcos.

Guerra Banda, Johnn Nilo. (2015). *Las competencias de la hombría y la sociedad como fiscalizadora en Los Inocentes de Oswaldo Reynoso* (tesis de licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Lima.

Hanashiro Ávila, Nae. (2011). "*Todo cuesta caro*": *Figuraciones del racismo en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro* (tesis de licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Perú: Lima. Recuperado de http://m.tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/123456789/1389/HANA_SHIRO_AVILA_NAE_RACISMO_RIBEYRO.pdf?sequence=3

Nugent, Guillermo. (2012). "Apología de Bob López (lo esencial es visible a los ojos)". En Nugent, Guillermo *El laberinto de la choledad. Páginas para entender la desigualdad* (pp. 111-168). Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, 2012.

Ortega, Julio. (1968). *La contemplación y la fiesta. Ensayos sobre la nueva novela latinoamericana*. Lima: Editorial Universitaria.

R. M. Frank. (1973-1974). "El estilo de Los cachorros". *Anales de literatura Hispanoamericana*. Revista de la Universidad Complutense de Madrid, 2-3, pp. 569-591). Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/issue/view/ALHI737411/showToc>

Rodríguez Mansilla, Fernando. (2009). "Bob López y Adán Quispe: Marginales en la Lima imaginada de Ribeyro y Bryce". *América sin nombre*. Boletín de la Unidad de Alicante: "Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX latinoamericano", n° 13-14, pp. 174-182. Recuperado de http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/13385/1/ASN_13_14_21.pdf

----- (2012). "Lenguaje y "castración" en *Los cachorros*". *Lexis* Vol. XXXVI (1), pp. 145-154. Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/viewFile/2769/2710>

Silva Santisteban, Rocío. (2013). "Los chicos se hacen hombres. Un ensayo de *Los Inocentes* de Oswaldo Reynoso". En Gladys Flores Heredia et al. (eds.). *Oswaldo Reynoso I: Los universos narrativos* (pp. 143-151). Lima: Universidad

Nacional Mayor de San Marcos/ Universidad Nacional de Educación/ Editorial San Marcos.

Bibliografía complementaria

Adán, Martín. (1973). *La casa de cartón. De lo barroco en el Perú (Peralta-Melgar-Chocano-Eguren)*. Lima: Peisa.

Aguirre, Carlos y Panfichi, Aldo. (2013). *Lima, siglo XX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Ainsa, Fernando. (Marzo 1968). "Un cadáver sobre la espalda". *Mundo nuevo*, n° 21, Marzo, pp. 62-67 [Reseña a *No una, sino muchas muertes* de Enrique Congrains Martin].

Anselmi Samanez, Hugo. (2012). *La Tentación del fracaso de Julio Ramón Ribeyro como creación de la memoria* (tesis de Maestría). Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Lima.

Arguelles Muñoz, Patricia de Fátima. (1977). *La violencia y el mundo adolescente en tres cuentos de Mario Vargas Llosa* (tesis de Licenciatura). Universidad Veracruzana: México. Recuperado de <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/38388/1/arguellesmu%C3%B1oz.pdf>

Bajtín, Mijail. (2003). *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.

----- (2000). *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. Bogotá: Taurus.

Barrig, Maruja. (Abril-junio 1981). "Pitucas y marocas en la nueva narrativa peruana". *Hueso Humero*, n° 9, pp. 55-70.

Bataille, Georges. (2002). *El Erotismo*. Barcelona: Tusquets.

Behar, Rosa. (2010). "La construcción cultural del cuerpo: El paradigma de los trastornos de la conducta alimentaria". *Revista chilena de neuropsiquiatría*, 48 (4), pp.319-334. Recuperado de http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071792272010000500007&script=sci_arttext

Berger y Luckman. (1968). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

Bordieu, Pierre. (1998). *Distinción: Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Santillana.

----- (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

----- (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Bruce, Jorge. (2007). *Nos habíamos choleado tanto: psicoanálisis y racismo*. Lima: Fondo Editorial Universidad San Martín de Porres.

Bryce Echenique, Alfredo. (1995). *No me esperen en abril*. Lima: Peisa.

----- (1995). *Un mundo para Julius*. Lima: Peisa.

Calderón Cockburn, Julio. (2005). *La ciudad ilegal. Lima en el siglo XX*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales UNMSM.

Callirgos, Juan Carlos. (1996). *Sobre héroes y batallas. Los caminos de la identidad masculina*. Lima: Escuela para el desarrollo.

Carrasco Núñez, Fernando. (2014). "Una aproximación al discurso del niño en la narrativa breve de Julio Ramón Ribeyro". En Flores Heredia, Gladys et al (coords). *Ribeyro por tiempo indefinido*, (pp. 57-65). Lima: Editorial Cátedra Vallejo.

Carrera Rivera, Duilio Enrique. (1978). *El Nivel ideológico en "Crónica de San Gabriel" de Julio Ramón Ribeyro* (tesis de pregrado). Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Lima.

Carrillo Márquez, Sonia Luz. (2001). *Noción de individuo en tres cuentos de Julio Ramón Ribeyro: "Dirección equivocada" (1957), "Una aventura nocturna" (1958) y "De color modesto" (1961)* (tesis de maestría). Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Lima.

Castañeda Vielakamen, Esther. (1975). *"Duque": Representación e ideología* (tesis de pregrado). Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Lima.

Citro, Silvia. (Julio 2008). "El Rock como un ritual adolescente. Trasgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit". *TRANS*. Revista transcultural de música, n° 12, pp. 2-22. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/822/82201203.pdf>

Collier, David. (1976). *Barriadas y élites: de Odría a Velasco*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Congrains Martín, Enrique. (1963). *Lima, hora cero*. Lima: Populibros Peruanos.

Contreras, Carlos y Cueto, Marcos. (2004). *Historia del Perú Contemporáneo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Copjec, Joan. (2006). *Imaginemos que la mujer no existe (ética y sublimación)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Cornejo Polar, Antonio. (1989). *La novela peruana*. Lima: Editorial Horizonte.

----- (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.

Cornejo Polar, Antonio y Cornejo Polar, Jorge. (2000). *Literatura peruana siglo XVI a siglo XX*. Lima: Latinoamericana Editores/ CELACP.

Cotler, Julio. (1978). *Clases, Estado y Nación*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Damatta, Roberto. (2002). *Carnavales, Malandros y Héroes: hacia una sociología del dilema brasileño*. México: Fondo de Cultura Económica.

Degregori, Carlos Iván. (2013). *Del mito de Inkari al mito del progreso. Migración y cambios culturales*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Del Castillo, Daniel. (2001). "Los fantasmas de la masculinidad". En López Maguiña, Santiago et al. (eds). *Estudios Culturales. Discursos, poderes y pulsiones*, (pp. 253-270), Lima: Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú.

Delgado, Washington. (1984). *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. Lima: Rikchay Perú.

Diez-Canseco, José. (2000). *Duque*. Lima: Biblioteca Latinoamericana Contemporánea de la Universidad Ricardo Palma.

----- (2006). *Narrativa Completa*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Dubar, Claude. (2002). *Crisis de las identidades. La interpretación de una mutación*. Barcelona: Bellaterra.

Duchi Martínez, Pilar. (2004). *Mario Vargas Llosa y el proceso de creación literaria: un estudio psicocrítico de El pez en el agua* (tesis de maestría). Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Lima.

Elmore, Peter. (2002). *El perfil de la palabra: la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Flores Heredia, Gladys, Morales Mena, Javier, Martos Carrera, Marco (eds). (2014). *Ribeyro por tiempo indefinido*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.

Foucault, Michel. (1999). *Historia de la sexualidad. La inquietud de sí*. Madrid: Siglo Veintiuno.

----- (2003). *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Fuller Osores, Norma. (1998). *Dilemas de la femineidad. Mujeres de clase media en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

García Canclini, Néstor. (2001). *Culturas Híbridas*. Buenos Aires: Paidós.

Giddens, Anthony. (1995). *La constitución de la sociedad*. Buenos Aires: Amorrortu.

----- (2000). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Grupo Amaya.

----- (1997). *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Ediciones Península.

Goffman, Erving. (2001). *Estigma, la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.

----- (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.

Gonzales Montes, Antonio. (2010). *El Mundo de la literatura en Solo para fumadores (1987), de Julio Ramón Ribeyro* (tesis de doctorado). Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Lima.

----- (2014). *Julio Ramón Ribeyro: el mundo de la literatura*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.

----- (2013). *El arte de narrar y el placer de leer*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

Gunther Doering, Juan y Lohmann Villena, Guillermo. (1992). *Lima*. Madrid: Editorial MAPFRE.

Gutiérrez, Miguel. (1988). *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima: Ediciones Séptimo Ensayo I.

----- (1999). *Ribeyro en dos ensayos*. Lima: Editorial San Marcos.

Hall, Stuart. (2010). *Sin garantías*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Higa Oshiro, Augusto. (1989). *Tendencias en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro (1955 – 1964)* (tesis de licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Lima.

Higgins, James. (1991). *Cambio social y constantes humanas. La narrativa corta de Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

----- (2006). *Historia de la literatura peruana*. Lima: Editorial Universitaria.

Huamán, Miguel Ángel. (1999). "Tradición Narrativa y Modernidad Cultural Peruana". *Logos Latinoamericano*, año 4, n° 4, pp. 85-114.

Landowski, Eric. (2009). *Interacciones arriesgadas*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

----- (1997). *Presencias del otro*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

Lauer, Mirko. (1989). *El sitio de la literatura*. Lima: Mosca Azul Editores.

López Maguiña, Santiago et al. (eds.). (2001). *Estudios culturales. Discursos, poderes, pulsiones*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

López Maguiña, Santiago (2012). "Lo humano y lo animal. Meditación semiótica sobre "Los gallinazos sin plumas" de Julio Ramón Ribeyro". *Letras*, vol. 83, n° 118, pp. 7-64.

Manrique, Nelson. (1999). *La piel y la pluma. Escritos sobre literatura, etnicidad y racismo*. Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo.

Marcuse, Herbert. (1965). *Eros y la civilización*. México: Editorial Joaquín Mortiz.

Márquez, Ismael y Ferreira, Cesar. (1996). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Matos Mar, José. (2012). *Perú. Estado desbordado y sociedad nacional emergente*. Lima: Universidad Ricardo Palma/Editorial Universitaria.

----- (1986). *Desborde popular y crisis del Estado: El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Mesía Maravi, Wilfredo. (1966). *Análisis interpretativo de 3 cuentos de Ribeyro* (tesis de pregrado). Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Lima.

Mudarra Montoya, Américo. (2014). "Los tránsitos del centro a los márgenes: el fracaso de los héroes ribeyrianos en su interacción con los sustratos sociales subordinados". En Flores Heredia, Gladys et al (coords). *Ribeyro por tiempo indefinido*, (pp. 29-35). Lima: Editorial Cátedra Vallejo.

Nugent, Guillermo. (1992). *El laberinto de la choledad*. Lima: Serie Panel.

Orrego, Juan Luis. (2014). *El Perú del siglo XX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Ortega, Julio. (1986). *Cultura y Modernización en la Lima del 900*. Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación.

Osorio, Óscar. (2005). *Violencia y marginalidad en la literatura hispanoamericana*. Cali: Programa Editorial de la Universidad del Valle.

Oviedo, José Miguel. (2007). *Dossier Vargas Llosa*. Lima: Santillana.

----- (1992). *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

Parsons, Talcott. (1976). *El sistema social*. Madrid: Revista de Occidente.

Pavel, Thomas. (1991). *Mundos de ficción*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

Rancière, Jacques. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Rama, Ángel. (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del norte.

Ramos Rea, Jorge. (2015). *El proyecto narrativo de Oswaldo Reynoso (1961-1965)*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.

----- (2009). *Estructura narrativa de En octubre no hay milagros de Oswaldo Reynoso* (tesis de licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Lima.

Reynoso, Oswaldo. (2005). *Narraciones 1*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.

----- (2005). *Narraciones 2*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.

Ribeyro, Julio Ramón. (2001). *Crónica de San Gabriel*. Lima: Editorial Peisa.

----- (2009). *La palabra del mudo (I)*. Lima: Editorial Planeta.

----- (2001). *Los Geniecillos Dominicales*. Lima: Editorial Peisa.

Rodas Boza, Dany Schyrkiam. (2013). *Representaciones antagónicas del centro histórico de Lima en "Cuento de mi vieja Lima" de Ventura García Calderón y "El niño de junto al cielo" de Enrique Congrains Martín* (tesis de maestría). Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Lima.

Rodríguez Rea, Miguel Ángel. (1995). *Mario Vargas Llosa, crítico de la literatura peruana: 1954-1959* (tesis de maestría). Universidad Nacional Mayor de San Marcos: 1995.

Rubio Bautista, Douglas. (2009). *Transgresión e ideología en Lima hora cero de Enrique Congrains Martín* (tesis de licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Lima.

------. (2015). *Narrativa de la víctima. Fantasía y deseo en "Lima, hora cero"*. Lima: Pakarina ediciones.

Sánchez, Hernán. (1994). "Erotismo, cultura y poder en el 'Elogio de la madrastra' de Mario Vargas Llosa". *Anales de literatura hispanoamericana*, n° 23, pp. 315-323. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=52171>

Schutz, Alfred. (1993). *La construcción significativa del mundo social*. Barcelona: Paidós.

Setti, Ricardo. (1990). *Diálogos con Vargas Llosa*. México: Kosmos.

Silva Santisteban, Rocío. (2001). *El cuerpo y la literatura de mujeres* (tesis de maestría). Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Lima.

------. (2001). "Estética y poder. La recepción en torno a los debates sobre literatura femenina". En López Maguiña, Santiago et al. (eds). *Estudios Culturales. Discursos, poderes y pulsiones*, (pp. 289-314), Lima: Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú.

Simmel, George. (1939). *Sociología*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

Sommers, Joseph. (1975). "Literatura e ideología: el militarismo en las novelas de Vargas Llosa". En *Revista de Crítica Latinoamericana*, n° 02, año 1, pp. 87-112.

Torres Pérez-Solero, Paloma. (2014). "Los finales trágicos de Julio Ramón Ribeyro. En Ribeyro por tiempo indefinido". En Flores Heredia, Gladys et al (coords). *Ribeyro por tiempo indefinido*, (pp. 37-55). Lima: Editorial Cátedra Vallejo.

Turner, Víctor. (1973). *Simbolismo y ritual*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Ubilluz, Juan Carlos. (2006). *Nuevos Súbditos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Valero Juan, Eva María. (2001). *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro* (tesis de doctorado). Universidad de Alicante: Madrid. Recuperado de <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/.../1/Valero%20Juan,%20Eva%20Mª.pdf>

Vargas Llosa, Mario. (2013). *La civilización del espectáculo*. Lima: Alfaguara.

------. (2004). *La ciudad y los perros*. Lima: Alfaguara.

------. (2006). *Travesuras de la niña mala*. Lima: Santillana.

------. (1996). *¿Quién mato a Palomino Molero?* Lima: Editorial Peisa.

----- (1988). *El elogio de la madrastra*. Barcelona: Tusquets.

Valenzuela Garcés, Jorge Antonio. (1989). *El grupo narración. Análisis de una experiencia literaria en el proceso de la narrativa peruana* (tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Lima.

Vich, Víctor. (2001). *El discurso de la calle: los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales.

Zizek, Slavoj. (2009). *Sobre la violencia*. Buenos Aires: Paidós.